مفتتح

لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته فى القصة، فإذا تأخر الشعر عنها فى مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التى تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة.

نشرت هذه الكلمات مجلة «الرسالة» القاهرية فى إحدى مقالات عددها الصادر فى الثالث من أيلول (سبتمبر) ١٩٤٥ مع انتهاء الحرب العالمية الثانية. وكان كاتب هذه الكلمات شاب فى الرابعة والثلاثين من سنى عمره اسمه نجيب محفوظ، أخذ يلفت الأنظار إليه بعد أن نشر مجموعته القصصية الأولى «همس الجنون» (١٩٣٨) و رواياته الأولى: «عبث الأقدار» (١٩٣٩) و«رادوبيس» (١٩٤٣) و«كفاح طيبة» (١٩٤٤). ولا أعرف إن كان قد نشر روايته الرابعة «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) قبل هذه الكلمات أو بعدها، المهم أن الكثيرين لم ينتبهوا فى ذلك الوقت إلى أن المقالة التى وردت فيها هذه الكلمات، وكانت عن رفض مفهوم العقاد عن القصة وإعلائه من شأن الشعر على القص، استأنفت وعيا جديدا بفن القصة، وأرهصت بحركة الزمن الآتى للإبداع الروائى، واستشرفت مستقبل الرواية العربية التى انتزعت جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ بعد ثلاث وأربعين سنة من نشر المقالة، بواسطة الشاب نفسه الذى وهب حياته الإبداعية للفن الذى أخذ يحتل، شيئا فشيئا، موضع الصدارة من خارطة الكتابة العربية. ولذلك أصبحنا، نحن النقاد، نصف زمننا العربى، إبداعيا، بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية العربية بوصفها ديوان العرب المحدثين.

وبقدر ما كانت الكلمات التى كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٤٥، انقطاعا عن النظرة الأدبية التقليدية، منذ حوالى ثلاث وخمسين سنة، كانت تواصلا مع زمن جديد من الإبداع الذى انبثق من تحدى الرواية العربية لعالمها التقليدى، ومن خروجها على المواضعات الجامدة لزمان تشكلها فى بداية النهضة العربية الحديثة، وذلك منذ أن نشر الشيخ رفاعة الطهطاوى «تخليص الإبريز» فى القاهرة المحروسة سنة ١٨٣٤، وفرنسيس فتح الله المراش «غابة الحق» فى حلب الشهباء سنة ١٨٦٥، دفاعا عن عقل الاستنارة وتجسيدا لقيم الحرية والعدالة والتقدم.

وظلّت الرواية العربية، منذ هذه البداية، تسعى فى إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدنى الصاعد، وسلاحه الإبداعى فى مواجهة نقائضه التى لاتزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها السردى العربى فى أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة التى قاسمتها الهموم نفسها. ولم تعرف الرواية العربية منذ مخاضها العسير المهادنة فى تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبى الواحد، أو الاتجاه الأدبى الوحيد أو التقنيات الثابتة. ولم تتوقف عن تجديد نفسها أو تحرير مبدعها من سطوة كل سلطة، فكرية أو فنية، تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجبابرة العماليق، كى تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه والقضاء على وعود المستقبل وأحلامه.

وبقدر ما كانت الرواية العربية، فى نشأتها، تجسيدا لعقلانية الاستنارة التى انبنى عليها مشروع النهضة، فى محاولته تأصيل الوعى المدنى وإشاعته بين أبناء الأمة، وفى سعيه إلى استبدال وعى المدينة الحديثة متعددة الجنسيات والثقافات والاتجاهات بوعى المدينة القديمة المنغلقة على نفسها فى نفورها من الآخر، كانت الرواية العربية مقترنة بالتسامح الذى يواجه التعصب، والعقل الذى يواجه النقل، والابتداع الذى يواجه الاتبّاع، والمستقبل الواعد الذى يواجه ثوابت الحاضر، فكانت دعوة إلى التغيير وتمثيلاً له، بحثًا عن سر التقدم وتأكيداً له، وكشفا عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها فى مستوياتها المتعددة وتجلياتها المتباينة. وبدت منذ اللحظة الأولى لنقطة بدايتها، لو قبلنا ما يذهب إليه بعض الدارسين من النظر إلى رواية «غابة الحق» للمراش بوصفها نقطة البداية، كأنها تمرد العقل على جمود النقل، ومواجهة جذرية لأساليب القمع التى لم يكف الاتباع عن ممارستها.

ويبدو أنه لا مفر من ذكر القمع فى هذه الأيام التى لم تبرأ من آثار العنف الدامى الذى خلفته جماعات الإرهاب والتعصب فى حياتنا، تلك الجماعات التى أضافت إلى اغتيال الأبرياء من الصغار والكبار، جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، منارة الرواية العربية الحديثة، لا لشئ إلا لأنه حلم أن يرى أولاد حارتنا مشرق أنوار المعارف التى لا تحجبها أسوار التعصب أو الاتباع، فنالته بالغدر سكين صدئة، سكين دفعتنا إلى أن نسترجع تهديد المتعصبين لحياة المراش فى حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، وحياة فرح أنطون فى إسكندرية مطلع القرن، والاعتداء على حرمة نصوص إحسان عبد القدوس منذ سنوات معدودة، ومصادرة وتكفير روايات المبدعين وكتابات المفكرين فى أماكن متعددة من عالمنا الذى يتشدق بحرية الفكر وحق الاختلاف.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثانية، فى هذا العام الذى يوافق الذكرى الخمسين لنكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ وضياع الحقوق العادلة لشعبها العربى الذى لا يزال يعانى من عسف السلطة الإسرائيلية التى لا تخفى براثن قمعها العصرى، والتى تسببت فى أن تجعل من أرض فلسطين والمناطق العربية المجاورة ميدانا لحروب وانتفاضات وصراعات دموية لا تزال مستمرة إلى اليوم.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثالثة، فى هذا السياق الذى أكتب فيه والوطن العربى كله يوجف خوفا على شعب العراق الشقيق، ويتطلع بأمل مفعم بالقلق والإحباط إلى توقف احتمالات الدمار التى تهدد المنطقة العربية بأسرها، والتى ترفع مقصلة العنف الوحشى على رقبة الشعب العراقى العزلاء.

وليست الرواية العربية غريبة على هذا النوع من القمع أو غيره، إذا شئنا أن نتحدث عن خصوصيتها، فقد انبثقت فى مواجهته داخل الحضارة العربية، وتأصلت احتجاجا عليه منذ أن تولّدت، فى تراثنا الممتد، بحثا عن لغة تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص التى تفتدى بقية الرقاب. ولذلك، انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيدبا» فى المدن العربية القديمة على ألسنة الهامشيين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاوموا التسلط والتعصب والاتباع. وظلّت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وغيرهم، كحكايات شهر زاد لشهريار أو حكايات بيدبا لدبشليم، إعلاء من شأن العقل الإنسانى، ومن مكانة القلم بالقياس إلى السيف، ودعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة والعربى وغير العربى، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جورا. وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية فى مواجهة القمع الأجنبى الواقع عليها، كما ظلت سردية حى بن يقظان فى مدائن الأندلس أمثولة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة، وتسعى إلى تحطيم القيود التى تحول بين العقل الإنسانى وحرية صنع معرفته الخاصة دون وسيط أو قيد.

وبقدر ما كانت هذه الأشكال السردية، وغيرها كثير، تسعى إلى تجسيد فعل التحرر الخلاّق للوعى الفردى والجمعى، تحريرا لما حولها، كانت هذه الأشكال السردية تنفتح بواقعها المحلى على العالم كله، واصلة بين نزوعها القومى ونزوعها الإنسانى، وذلك فى التطلع إلى وعود «المعمورة الفاضلة» التى حلم بها أمثال الفارابى وابن سينا والتوحيدى وابن طفيل وغيرهم من الذين وجدوا فى القص وسيلة إبداعية لتأكيد أفكارهم عن التنوع الإنسانى الخلاّق، كما وجدوا فى مراوغة السرديات الكنائية وسيلة للتعبير الآمن عن أفكارهم الجذرية التى كانت نوعا من «تدبير المتوحد» أو الهامشى فى مواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة.

ولم يكن مصادفة أن رواية «أولاد حارتنا» التى فتحت أمام الرواية العربية الطريق السريع إلى العالمية، بدأت من هذا التراث السردى الذى ارتبط بمواجهة أشكال القمع وأساليبه، وأضافت إلى الوعى بتراثها الوعى بمنجزات العالم الإبداعى المعاصر، مؤكدة تقاليد الأمثولة الروائية التى ينقض بها الإبداع كل ما يثقل كاهله من أنواع القمع الاجتماعى والسياسى والمعرفى. ولم تكن «أولاد حارتنا» متواصلة مع تراثها البعيد فحسب وإنما كانت متواصلة مع تراثها القريب فى اللغة الأيسوبية نفسها، فبدأت من حيث انتهت «غابة الحق» التى نشرها المراش فى حلب سنة ١٨٦٥، و«الدين والعلم والمال»

التى نشرها فرح أنطون فى الإسكندرية سنة ١٩٠٣، واصلة تقاليد السرديات الكنائية فى تعبيرها عن حلم «عرفة» الذى ينتسب إلى عصر العلم والحقائق.

ولم تكن رواية «أولاد حارتنا» فريدة فى بابها بالقياس إلى ميراثها الحديث، فى مقاومة تجليات القمع المختلفة، وإنما كانت حلقة فى سلسلة حديثة، متصلة، بدأت من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ولم تتوقف حلقاتها إلى اليوم. ولنتذكر، على سبيل المثال، أنه من جحيم القمع تولّدت الرواية الفلسطينية وإبداع النكبة والمقاومة فى الوقت نفسه، مزنّرا بالدمع والدم، معمدا بحلم عنيد فى مستقبل عادل. ومن الجحيم نفسه، تفجرت الرواية الجزائرية فى ازدواج لغتها، نجمة أضاءت حياة المقاتلين قبل الاستقلال، وكشفا عن براثن قمع مابعد الاستقلال. ومن درب من دروب هذا القمع المتكثرة، تدافعت روايات مابعد العام السابع والستين، نافذة إلى أعماق الجرح العربى، بحثا عن الدواء والبرء. ومن ممارسة الإخوة الأعداء للعنف الوحشى على أنفسهم، تجسّدت الرواية اللبنانية حضورا دالا فى سياقات الرواية العربية. ومن ظلمة المعتقلات والمنافى الجبرية، تفجرت رواية السجن ورواية الغربة أو رواية المنفى، تحديا من السجين للسجان، وتجسيدا لقدرة الإرادة الإبداعية على الاحتمال والمواجهة.

وفى سياق درب مواز من المدار السياسى المغلق، تشكلت أليجوريات جمال الغيطانى فى «الزينى بركات» و«وقائع حارة الزعفرانى»، والطاهر وطّار فى «الحوات والقصر» و«عرس بغل»، ورضوى عاشور فى «غرناطة» ــ كأمثلة فحسب. وفى سياق درب مشابه من المدار المغلق للفكر كتب عبدالحكيم قاسم روايته «المهدى» والطاهر وطّار «الزلزال»، تماما كما كتب محمد المنسى قنديل «بيع نفس بشرية» وإبراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى» من منظور مقارب.

ولست فى حاجة إلى المزيد من الأمثلة، فالقمع حولنا فى كل مكان، تتعدد أسبابه وتتنوع تجلياته وأشكاله، وتتكاثر أساليبه كالعنف الذى يسرى فى هواء مدن الملح، فتنجذب إليه الرواية العربية كما ينجذب الغريم إلى غريمه، وتشير إليه كما تشير النتيجة إلى سبب من أهم أسبابها، وذلك فى سياق من الدوافع التى تولّدت عنها المئات والمئات من الروايات العربية المعاصرة التى تقول لنا: إن زمن الرواية يوجد حين يغدو التمرد على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق، وحين يواجه الوعى الإبداعى ما يعوق تقدمه، وحين تتولد رغبة التحرر عارمة، وتتأصل إمكانات التحديث فارضة وجودها، وينبثق حلم العقل بمدائن المستقبل الخالية من القمع.

وحين نتطلع إلى الرواية العربية التى احتفلنا بها هذا العام، سواء بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أو انعقاد مؤتمر القاهرة الدولى للإبداع الروائى، فإننا نتطلع إليها بوصفها الجنس الأدبى الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربى المتغير، والتجسيد الإبداعى لهمومه المؤرقة، وذلك فى سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائى لعالمنا المعاصر وتقليم براثن قمعه التى تبدأ من مبدأ الاتباع فى داخل الثقافة الوطنية وتنتهى بالمبدأ نفسه فى العلاقة بالثقافة العالمية، خصوصا فى تسارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التى تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذرى.

وأتصور أن زمن الرواية العربية، بهذا المعنى، هو الذى يجعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى عالم يهتز فيه المعنى وتضطرب القيمة، وفى سعيهم إلى تأكيد حضور الشكل الإبداعى الذى يواجهون به اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، فالرواية العربية فى خصوصيتها هى سعى الإبداع العربى لتأكيد حضوره النوعى فى تاريخه القامع والمقموع، وهى مواجهة أوجه القمع بضبط إيقاع الصوت المائز لهموم الزمن الخاص بالواقع، وسط إيقاعات الأصوات المتنافرة لأزمنة العالم الذى تحول إلى قرية كونية بالفعل، لكنها قرية يختلط فيها الحلم بالكابوس، ويمتزج فيها الوعد بالوعيد، ويهددنا فيها، نحن أبناء العالم العربى الثالث، إمبراطور العالم الجديد.

رئيس التحرير

(★) أغلب بحوث هذا العدد، والعدد القادم، ألقى فى مؤتمر «خصوصية الرواية العربية» الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، فى أيام ٢٢ ـ ٢٦ فبراير ١٩٩٨.

هل هناك خصوصية للرواية العربية؟

محمود أمين العالم*

شكراً للمجلس الأعلى للثقافة وللدكتور جابر عصفور أمينه العام، على عقد هذه الندوة عن الرواية من حيث خصوصيتها بالذات؛ إذ تكاد الندوة بهذا التحديد أن تجاوز حدود الرواية العربية، وهى فى قلبها، إلى أفق اللحظة التاريخية الملتبسة التى تعيشها الحضارة الإنسانية الراهنة فى إطار ما يسمى بالعولمة (وما تعنيه من هيمنة). وليس هنا مجال لتفصيل، وحسبى أن أشير إلى أن العولمة ظاهرة موضوعية وثمرة التنافس والتوسع الذى يتسم به نمط الإنتاج الرأسمالى، فضلا عن مكتشفات الثورة العلمية الثالثة فى علوم الاتصال والمعلومات. ففى إطار هذه العولمة تكاد تتهمش وتنطمس الخصوصيات والهويات الثقافية والقومية، لمصلحة القوى الكبرى المهيمنة على ظاهرة العولمة. ولقد أصبح تأكيد هذه الخصوصيات والهويات، مهمة ثقافية تاريخية، قومية وإنسانية معا، لمقاومة هذه الهيمنة من أجل تحقيق تنمية الطابع الديمقراطى للعولمة وبناء الحضارة الإنسانية المعاصرة على أساس من الاختيار الحرّ، والتنوع والتكافؤ والتعاون المشترك. وهكذا يصبح لقاؤنا فى هذه الندوة حول خصوصية الرواية العربية ساحة من ساحات هذه الرسالة القومية والإنسانية، إلى جانب رسالتها الإبداعية التى هى بدورها رسالة قومية وإنسانية.

وقد يكون من الملائم أن نبدأ بتحديد مصطلح «الخصوصية»، ذلك أنه مصطلح قد يبدو بيّنا بذاته، وإن يكن مفهوما مراوغا متعدد الدلالات. فما الخصوصية، وما الخصوصية الروائية، وما خصوصية الرواية العربية بالذات؟

الخصوصية مصطلحاً ـ كما يقال هى عين الذاتية، أى ما تتميز به كينونة الذات عن غيرها من الذوات. على أن الخصوصية أو الذاتية ليست كينونة مغلقة ـ كما يوهم مصطلحها ـ بل هى، على تميزها الذاتى، مفتوحة على

* ناقد ومفكر، مصر.

الذوات الأخرى من حولها من ناحية، ومتنامية مع حركة الزمن ومتغيرات التاريخ من ناحية أخرى. أى أنها صيرورة أكثر منها كينونة. ولهذا، فبرغم وحدة الخصوصية وتميّزها الذاتى فهى متشابكة متفاعلة مع غيرها من الذوات، وتنمو وتتطور وتتنوع داخل وحدتها الذاتية.

وعندما نتحدث عن خصوصية عمل فنى كالرواية فإنما نتحدث عن عمل له تميزه الإبداعى إزاء غيره من الأعمال الإبداعية، دون أن يعنى هذا انغلاقه عنها أو جموده وتأبيد مميزاته.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى تميزها الإبداعى القومى فى ذاتها إزاء بقية الإبداعات الروائية القومية الأخرى، دون أن يعنى هذا الحيلولة دون التشابك أخذا وعطاء معها، أو الحيلولة دون التغاير الزمنى والتاريخى فى كينونتها، ولكن دون أن يعنى هذا، كذلك، استعلاء عنصريا.

حرصت على أن أؤكد هذا فى البداية، لأستبعد مفهوما للخصوصية القومية عامة أو الروائية بوجه خاص، يعدّها أقنوما مغلقا ثابتا على ملامحه الذاتية النهائية الاكتمال فضلا عن استعلائه القومى.

على أن نسبة الخصوصية الروائية إلى قيمة قومية، هى الوضعية العربية، تثير تساؤلا جوهريا حول أمرين: فالخصوصية الروائية أولا هى خصوصية إبداعية فى المحل الأول، أى خصوصية نابعة من ذات الروائى الفرد، ولها مميزاتها المحايثة فى العمل الروائى نفسه. والخصوصية الروائية ثانيا ننسبها إلى مصدر قومى موضوعى باعتبارها تعبيرا إبداعيا عنه.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى خصوصية إبداع روائى ذاتى من ناحية، و خصوصية إبداع روائى قومى موضوعى من ناحية أخرى . وهكذا نجد تعددا للخصوصية من حيث طبيعتها الإبداعية الذاتية الفردية، كما نجد أحادية للخصوصية من حيث طبيعتها القومية الموضوعية . وهذا ما يمكن أن يثير ما نسميه بجدل الذات و الموضوع فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية أو القومية عامة.

ولكن، أين هى هذه الأحادية فى واقع القومية العربية؟ فما أكثر التنوع والاختلاف فى بنيتها الجغرافية والاجتماعية والسياسية، وما أشد ما تتفجر الخلافات وتناقضات المصالح بين أقطارها المختلفة، بل داخل القطر الواحد. وهذا ما يمكن أن يثير مانسميه بجدل الفرد والمجتمع وجدل القطرى والقومى؛ أى جدل الخاص والعام فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية.

ألا يعنى هذا - لو صح - تعدد الخصوصيات العربية بتعدد الأوضاع والرؤى العربية؟ وإذا صح كذلك، فهل هناك ما هو مشترك بين هذه الخصوصيات العربية المتعددة المختلفة مما يمكن أن نعده خصوصية قومية عامة للرواية العربية؟

أحسب أنه عندما يكون موضوع بحثنا هو خصوصية الرواية العربية المعاصرة، فإننا لا نملك أن نتجاهل أو نتجاوز الإجابة عن هذا السؤال.

على أننى أخشى أن يحصرنا هذا السؤال، على ضرورته، فى إطار الرواية داخل الأوضاع العربية وحدها، مما قد يفضى إلى تجاهل أن الرواية العربية، سواء بسواء كالأوضاع العربية غير منعزلة عن التأثيرات والتفاعلات السلبية والإيجابية لسياق اللحظة الحضارية التاريخية التى تعيش داخلها، والتى تتحقق ذاتيتها سلبا أو إيجابا فى مواجهتها. وهذا ما يمكن أن يثير ما نسميه بجدل الأنا والآخر أو الداخل والخارج فى تشكيل مفهوم الخصوصية العربية.

ولهذا، فإن تحديد الخصوصية الروائية العربية ليس قضية ذاتية أُحادية محصنة، بل تتضمن بالضرورة جدلا بين الذات والموضوع، وجدلا بين الخاص والعام وجدلا بين الأنا والآخر. وفى تقديرى أنه دون تحديد هذه الأشكال الثلاثة من جدل العلاقة بين هذه الثنائيات، لن يتاح لنا تحديد معالم خصوصية الرواية العربية تحديدا صحيحا. على أن هذه الأشكال الثلاثة من الثنائيات الجدلية لا تشكل قاراتٍ منعزلة عن بعضها وإنما تتبادل التأثر والتأثير.

على أن كثيراً من الكتابات ترى - وأنا أتفق معها - أن جدل العلاقة بين الأنا والآخر أو بين الداخل والخارج كان نقطة البداية فى نشأة الرواية العربية وفى إعطائها مصدرا

أساسيا لخصوصيتها، بل لعله أن يكون حتى اليوم من أبرز سمات هذه الخصوصية.

فلقد نشأت الرواية العربية فى ارتباط وتواز مع سؤال عصر النهضة العربية: أين أنا من الآخر الغربى أساساً؟ وكان سؤالا ملتبسا، فهو إزاء ما كانت تستشعره الذات العربية من قهر إزاء العدوانية الأوروبية الاستعمارية، فضلا عما كانت تستشعره من دونية إزاء تقدّمه المعرفى والعلمى والحضارى عامة، ومركزيته الاستعلائية. وكان رد فعل الذات القومية، إزاء ذلك، هو الاستقواء بماضيها القديم سواء فى تاريخها السياسى أو تراثها الثقافى. وظلت هذه العودة وهذا الاستقواء يشكلان خصوصية مسيرتها الروائية الإبداعية حتى يومنا هذا، وإن اختلفت مستويات هذه العودة إلى التاريخ والتراث والجذور الشعبية الأصيلة، كما اختلفت دلالاتها وخصوصيتها وأساليبها السردية.

ونستطيع أن نتابع هذه العودة المتصلة منذ الروايات التاريخية الأولى أواخر القرن التاسع عشر فى روايات جورجى زيدان حتى تسعينيات هذا القرن فى «ثلاثية» رضوى عاشور مثلا. حقا، لقد تطورت هذه العودة إلى التاريخ، من سرد للأحداث التاريخية سرداً تقريريا أو عاطفيا أحادى الاتجاه إلى بنية متراكبة، متعددة الرؤى والأصوات والعلاقات والإيحاءات، تتداخل فيها الأزمنة وتتنوع فيها أساليب السرد، ونجد الأمر نفسه فى مسيرة الروايات التى تستلهم التراث الثقافى فى تجليه الفقهى والكلامى والصوفى. وبوجه خاص فى كتابات محمود المسعدى وإميل حبيبى وجمال الغيطانى. سنجد استلهاما تراثيا عميقا فى موضوعاتها وأساليب سردها، مبدعة بهذا أشكالا روائية متمردة على الأشكال الغربية التقليدية، متحررة من مركزيتها المهيمنة، معمقة الإحساس بخصوصية الرواية العربية.

وكذلك الشأن فى الروايات التى تستلهم الأساطير والحكايات القديمة وكتب السحر والرحلات والسير فى تراثنا الثقافى القديم. فـ (ألف ليلة وليلة) يستلهمها طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمال الغيطانى وهانى الراهب وغيرهم من الروائيين للخروج من الأبنية الحكائية التقليدية، وإبداع أشكال من الحكى الغرائبى والتغريبى وأساليب من السرد ذات عبق تراثى، مما يعمق الإحساس بالخصوصية العربية فى رواياتهم.

ولعل الأساليب المختلفة من التناص التى تُزرع أو تنبثقُ فى كثير من أساليب السرد الروائى المعاصر، والتى تتمثّل فى إحالات نصيّة دينية أو تراثية أو أدبية، أن تدخل فى هذا الاتجاه الروائى الذى يسعى - ولايزال - إلى تأكيد هويته العربية فى مواجهة المركزية التقليدية الغربية المهيمنة، سواء بأشكالها السردية أو مدلولاتها ومضامينها.

على أن مواجهة الأنا القومية للآخر الغربى لا تتمظهر فى هذه العودة إلى التاريخ والتراث فحسب، بل تتخذ أشكالا من المواجهة ذات الطابع السياسى والنضالى المباشر التى يعبر عنها العديد من الروايات العربية التى تزخر بحكايات النضالات الوطنية ضد الاحتلال الغربى أو الصهيونى فى الساحات المصرية والفلسطينية واللبنانية والجزائرية والمغربية والليبية، وفى غيرها من الساحات العربية.

على أن غالبية هذه الروايات دون الغض من قيمتها الوطنية والإنسانية - تكاد تنبع خصوصياتها من أحداثها ومعطياتها الواقعية العملية أكثر مما تنبع من قيمتها السردية والدلالية ، وذلك على خلاف أنماط أخرى من الروايات التى تبرز خصوصيتها وهويتها العربية إزاء الهيمنة الغربية لا بأحداثها المباشرة أو بمعالم وأمكنة وشخصيات معينة، وإنما بما تتضمنه من رؤى ودلالات وقيم حضارية تبرز الاختلاف والتمايز بين الخصوصية الشرقية والخصوصية الغربية كما فى بعض أعمال يحيى حقى والطيب صالح وعبد الحكيم قاسم ونبيل سليمان وغيرهم. وتكاد هذه الروايات أن تكون فصلا عربيا مما يسمى اليوم بأدب ما بعد الكولونيالية.

على أن هذه الروايات المعبرة عن جدل العلاقة بين الأنا والآخر، سواء بالعودة إلى التاريخ أو التراث أو المواجهة السياسية أو بالنضالية المباشرة، أو بإبراز المفارقة الحضارية بين الشرق والغرب، لا تشكل الطريق الملكى الوحيد لإبراز الخصوصية العربية فى الإبداع الروائى، وإن كانت قد بدأت

هذا الطريق. بل لعلها تبرز هذه الخصوصية أحيانا على نحو يغلب عليه الطابع القومى العام المجرد. فهناك أنماط أخرى متنوعة من الروايات التى تجاوز هذا التعميم بل التجريد القومى أحيانا، لتغوص فى الواقع الاجتماعى العربى فى هياكله ومستوياته وتناقضاته ومفارقاته وصراعاته وهمومه ومآسيه وتطلعاته وقضاياه المختلفة، بما يضفى على الخصوصية العربية طابعا عينيا مهما اختلفت وتنوعت أساليب التعبير والسرد. وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بجدل الذات والموضوع وجدل الخاص والعام.

فالواقع الاجتماعى العربى، رغم ما تحقق له وفيه من مظاهر تنويرية وتحديثية عديدة، لا يزال تحديثا وتنويرا علويا «برانيا» ولايزال يرين عليه وتعشش فى جنباته أشكال مختلفة من القمع والقهر والفقر والأعراف المتخلفة والبطالة والفساد والتغريب وانعدام حرية الرأى والديمقراطية، فضلا عن تعاظم الاتجاهات القطرية، مما يفجر توترات إبداعية متنوعة فى الرواية العربية تزخر بالفضح والنقد والرفض والتمرد على الأوضاع السلطوية والاجتماعية والاقتصادية والقطرية السائدة. وتتخذ هذه الروايات أنماطاً مختلفة متنوعة من السرد الواقعى النقدى أو الغنائى أو الرمزى أو التهكمى أو الوثائقى أو حتى الريبورتاج الصحفى أو الأسطورى، بل تتداخل أحيانا هذه الأنماط السردية المختلفة فيما بينها فى النص الروائى الواحد، كما تستلهم أساليب من الإبداع الفنى السينمائى والمسرحى والفنون التشكيلية. ويكاد هذا النمط من الروايات أن يكون فى تقديرى أبرز ظواهر الرواية العربية المعاصرة.

فالملحمة الواقعية النقدية العظيمة التى تمثلها روايات نجيب محفوظ فى مسيرتها المتصلة والمتنوعة، وفى واقعيتها النقدية، تكاد تشكل تشكيلا إبداعيا جماليا التاريخ الوجدانى العميق لما يقرب من قرن كامل من المعاناة والصراع والتغير والتناقض والتطلع إلى تأكيد الذات الفردية والقومية فى حياة الشعب المصرى. وبرغم هويتها المصرية الحميمة، فإنها تكاد أن تكون فى جوهرها معبرة عن جوهر الأوضاع والمناخات العربية. ونجد الامتداد الإبداعى لهذا التوجه بأشكال سردية ومستويات دلالية مختلفة فى أعمال حنا مينا وعبدالرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس والطاهر وطار وغائب طعمة فرمان وعبدالرحمن منيف وعشرات آخرين.

كما نتبين أشكالا وتعابير أخرى أكثر حدة وحسما من حيث الرؤية الاجتماعية والسياسة والسرد الفنى، كما فى روايات صنع الله إبراهيم التى يغلب عليها الطابع الوثائقى، وأعمق فى رؤيتها الإنسانية الشاملة وفى رهافة سردها الفنى فى روايات بهاء طاهر، أو أكثر جرأة فى تخطى المألوف التقليدى السردى فضلا عن الدلالى فى روايات إدوار الخراط وخليل نعيمى وغيرهم، أو فى الغوص فى الخبرات الخاصة والعرقية والريفية والشعبية والصحراوية والقبلية ومع جماعات المهمشين التى نجدها فى بعض أعمال الطيب صالح، وفى أعمال إبراهيم الكونى ومحمد مستجاب وخيرى شلبى، وغيرهم، وتبرز فى بعضها أشكال مستحدثة متنوعة من السرد الأسطورى والتهكمى والغرائبى.

وإلى جانب هذا تتزايد الكتابات النسائية التى تعالج بجرأة قضية الهوية الجنسية والمركزية الذكورية فضلا عن معالجتها مختلف القضايا الاجتماعية والقومية العامة والخاصة. وقد أكتفى بالإشارة إلى الرائدة لطيفة الزيات وسحر خليفة وإلى الكتابات الجديدة لسلوى بكر ولعروسية النالوتى ولهدى بركات وأحلام مستغانمى ونوال السعداوى ومى التلمسانى ونورا أمين وأخريات.

وعندما نتساءل أخيرا: أى هذه الخطابات الإبداعية المتنوعة الخصوصية أكثر تعبيراً عن الخصوصية العربية؟ قد نجد من يرى أن الروايات التى تستلهم التاريخ أو التراث الدينى والصوفى، والتى تستمد أساليب سردها من هذا التراث القديم هى أقرب هذه الخطابات تعبيرا عن الخصوصية العربية، بما تمتلئ به من معالم مكانية وشخصيات ودلالات معنوية وقيمية تستثير عبق الذاكرة التاريخية والذائقة التراثية المعبرة عن خصوصيتنا العربية. ومع تقديرى لما قدمته هذه الروايات التى تستلهم التاريخ والتراث ، وإقرارى بما حققته من إضافات جليلة مبدعة إلى الرواية العربية، فإنى أرى أن خصوصية الرواية العربية تنتسب أساسا إلى مدى تعبيرها الإبداعى عن الخبرات والتساؤلات والمشكلات المجتمعية الحميمة التى تشكل القسمات الجوهرية لوقائع خبرتها الحية

الخاصة، وفى تطورها وتفاعلها مع حقائق وخبرات عصرنا الراهن سواء كانت العناصر والمعطيات التى يعبّر بها عن هذه الخبرات، عناصر تراثية قديمة أو حديثة أو رمزية أو أسطورية، وأيا كان شكل السرد الذى تتخذه للتعبير عن هذا، سواء كان واقعيا، أو سحريا أو وثائقيا، وأيا كان مصدره الأصلى، مادامت قد تمت تبيئته وتمثله فى الخبرة الإبداعية الخاصة.

هل نستطيع فى النهاية أن نجيب عن سؤال خصوصية الرواية العربية المعاصرة؟ لعلى لا أضيف جديدا إلى ما سبق بقولى: إن هناك خصوصيات متعددة للرواية العربية المعاصرة سواء من حيث السرد الفنى أو الدلالة. وتكاد هذه الخصوصيات ـ على تنوعها التشكيلى والدلالى ـ أن تكون تعبيرا جماليا ونقديا عن تطلعها إلى التحرر من التخلف والقهر والقمع والتسلط ومن المحاصرة والتغريب والتغييب، من أجل تحقيق ذاتيتها الفردية والاجتماعية والقومية والإنسانية وتنميتها إلى غير حد. وهكذا أكاد أقول إن المشترك بين هذه الخصوصيات المختلفة للرواية العربية هو البحث عن الخصوصية والهوية المنتقصة أو المفتقدة، والسعى إلى استكمالها وتحقيقها وتأكيدها.

على أنى أضيف إلى ذلك أن البحث عن الخصوصية والهوية يكاد يكون هم أو خصوصية روايات أغلب كتاب بلدان الجنوب أو العالم الثالث عامة. وذلك لتشابه ظروف التخلف والتبعية والتمزق القومى أو الاجتماعى فيما بينها، وإن يكن لكل منها خصوصيته فى تحقيق هذه الخصوصية. نجد هذا بوجه خاص فى الروايات الأفريقية. ولعل كتابات سونيكا أن تكون مثالاً بليغا على ذلك، وكذلك الشأن فى روايات أمريكا اللاتينية عند أغلب روائييها.

تبقى كلمة أخيرة لابد منها.

إن الرواية العربية قد حققت إنجازات إبداعية لا تنكر فى مسيرتها لبلورة خصوصياتها القطرية والقومية المتنوعة. كما حققت وجوداً نسبيا فى التراث الروائى العالمى المعاصر وإن يكن لايزال فى بدايته.

على أنها لاتزال محاصرة بقيود المحرمات السياسية والدينية والعرفية والأخلاقية والقومية الضيقة التى تفرضها عليها وعلى الإبداع الأدبى والفكرى عامة مختلف الأنظمة والأوضاع العربية والاتجاهات الأصولية المتعصبة.

ولهذا ترتبط مسيرة الرواية العربية لتحقيق وتطوير خصوصياتها القومية بمعركة الدفاع عن التقدم والحرية والإبداع فى بلادنا العربية.



المعركة فى السوق
مكانة الرواية العربية فى السياق العالمى

روجر ألن*

من أهداف هذه الدراسة إلقاء الضوء على تعليقات بعض النقاد الغربيين على مؤلفات روائيين عربيين، هما نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، منطلقا لبحث حالة الرواية العربية المعاصرة فى السياق العالمى.

وبعد عرض بعض الاقتباسات عن مؤلفاتهما ومناهجها النقدية التقييمية، الظاهر منها والمضمر، سأشير إلى بعض الآراء الممكن استنتاجها من هذه الاقتباسات، فيما يخص حاضر الرواية العربية ومستقبلها خارج نطاق العالم العربى نفسه فى السوق العالمية.

الاقتباس الأول هو ما تضمنه إعلان لجنة نوبل فى الأدب عن فوز نجيب محفوظ بجائزتها الأدبية فى أكتوبر عام ١٩٨٨. وكانت هذه مناسبة مهمة، دون شك، للرواية العربية لتجد نفسها قد دفعت إلى دائرة ضوء الاهتمام العالمى.

* جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا، الولايات المتحدة الأمريكية.

والإعلان كما نتذكره أكد أهمية (الثلاثية) التى قرأت منها لجنة نوبل المجلدين الأولين عن الترجمة الفرنسية لفيليب فيجرو. وذكر الإعلان أيضا كلاً من (زقاق المدق) و(أولاد حارتنا) من الترجمة الإنجليزية لفيليب ستيوارت و(ثرثرة فوق النيل) ومجموعة قصص قصيرة God's World التى اعتقد أكثر المعلقين أنها مجموعة نجيب محفوظ (دنيا الله)، ولكنها كانت فى حقيقة الأمر تشير إلى مجموعة قصصية صدرت باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٣، وهو التاريخ نفسه المذكور فى إعلان لجنة جائزة نوبل، وقمت بترجمتها مع زميل مصرى هو الدكتور عاكف أبادير. وفى هذا الصدد أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولا، إن إغفال الإعلان فى عام ١٩٨٨ الذكر أو الإشارة إلى أى كتابات لنجيب محفوظ بعد سنة ١٩٦٩ (ولو أنه يجب على أن أذكر أن ذلك نتيجة مباشرة لعدم وجود نصوص مترجمة لأغلب رواياته الأخيرة حتى ذلك الحين)(١). وثانيا، إن تركيز

الإعلان فى المقام الأول على (الثلاثية) ـ التى لم تكن مترجمة للإنجليزية حينذاك ـ أدى إلى تجاهل النقاد الغربيين لمعظم أعمال محفوظ الأخرى فى الفترة التى تلت الإعلان وترجمة (الثلاثية) إلى اللغة الإنجليزية. وهذه الروايات الثلاث (الثلاثية) التى أصبحت جزءاً قطبيا من تاريخ الرواية العربية، والتى نشرت قبل إعلان لجنة نوبل بأكثر من ثلاثين عاما وفى عصر مختلف تماما فى حياة العالم العربى السياسية والاجتماعية، قد أصبحت الموضوع العصرى الذى يهم الغرب فى نهاية الثمانينات. فمعظم النقاد الغربيين ركزوا اهتمامهم فى تلك الروايات على ما يمكن تسميته ببعد اللون المحلى من الصورة الحية التى أبدعها محفوظ للمجتمع القاهرى فى فترة ما بين الحربين العالميتين. ويمكن التنويه بأن قراءاتهم لـ(الثلاثية) أصبحت كما لو كانت روايات (الثلاثية) «ألف ليلة وليلة» المعاصرة، خاصة بعد إعطاء المجلد الثانى (قصر الشوق)، وهو اسم شارع فى القاهرة، العنوان ـ Palace of Desire ـ وفى هذا دليل على الطابع الاستشراقى فى هذه القراءات.[٢] والمفروض أن النقاد الغربيين كانوا يعطون أنفسهم الحق، عندما كانوا يعبرون عن استحسانهم للـ(ثلاثية)، أن يصفوا محفوظ بأنه «ديكنز القاهرة» أو «بلزاك القاهرة»، ومثل هذه التعليقات لم تعجبنى فى ذلك الحين ولم أغير رأيى فيما بعد. مازلت أذكر أنى سألت نفسى آنذاك: هل كان الدافع لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل مبادرة لتهنئته على أن (الثلاثية) تمثل نقطة إكمال مرحلة فى تطور الرواية العربية، وهى عملية قد اشترك فيها عدد كبير من المفكرين المرموقين، أو أن مواهب محفوظ الشخصية أوصلته إلى نوع من الامتياز واعتلاء قمة ثقافية أدبية فى مشروع طويل، كان الهدف الرئيسى المضمر منه هو إنتاج نسخة طبق الأصل للرواية الأوروبية (خاصة الرواية الأوروبية فى القرن التاسع عشر)، ولكن باللغة العربية، فى النصف الثانى من القرن العشرين؟

ومن وجهة نظر معاصرة، واستمرارا على المقياس الدولى العريض، يمكن التساؤل عما إذا ما كان دور الرواية العربية لا يزال يتمثل فى الاقتداء بنموذج صيغت مقاييسه فى بيئة أخرى، أم أن هناك إمكان توفر الفرص للروائيين العرب للاشتراك بمؤلفاتهم الإبداعية فى حركة الرواية العالمية؟ فإذا كان، فمتى يتم ذلك؟

سوف أترك هذه الآراء الغربية مؤقتا. دعونا نعترف أن نجيب محفوظ قد نجح فى عصر ما قبل ١٩٦٧ فى أن يؤسس الرواية العربية تأسيسا متينا وفر لجيل جديد من الروائيين ميدانا واسعا مفتوحا على مصراعيه للارتقاء والتطور والتجربة والتوسع فى عدة مناهج مثيرة. ولكن محفوظ نفسه لم يعتبر فن الكتابة مهارة ثابتة لا تتغير ولا تتطور؛ بل إن رواياته فى الستينيات تعد نموذجا واضحا للتغير فى تطبيقه المبادئ الروائية عن سوابقها (والثلاثية واحدة منها)، بينما رواياته الأخيرة تقرر مواكبته عملية التطور الروائى المستمرة. ومن المعروف أنه ينضم إليه بذلك جيل من الروائيين أذكر منهم: محمد برادة وأحمد المدينى ورشيد بوجدرة وإبراهيم الكونى وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وحنان الشيخ وإلياس خورى ورشيد الضعيف ـ هؤلاء الكتاب وكثيرون غيرهم وجهوا مسلك الرواية إلى موضوعات وتقنيات جديدة فى ميادين متنوعة؛ منها منطق السرد والتناص وعبر النصية وتنوع استخدام مستويات اللغة وأساليبها. وما يثير اهتمامى، بوصفى مؤرخا للرواية العربية، هو النتائج المترتبة عن هذه التطورات والتجارب، ومنها إعادة البحث فى المراحل الأولى لتراث الرواية العربية، وعلاقاتها المهمة بسوابقها، إضافة إلى ما قام به بعض الروائيين من إدماج بعض نتائج هذه البحوث فى مؤلفاتهم الروائية. فالمعارضات الساخرة (Pastiches) عند عبقرى روائى مثل ما نجد فى بعض روايات جمال الغيطانى للأجناس وللنصوص العربية الكلاسيكية والعنوان والإطار التقليديين لرواية (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبى، مما يدخل القارئ لعبة مفارقة معقدة، وكذلك السرد المكسور عند إلياس خورى؛ كل ذلك يذكرنا بأمثلة عديدة من التراث الأدبى القريب والبعيد، كما تذكرنا روايات محمد شكرى مثلا ـ بصورة واعية ومباشرة ـ بالعلاقات بين الرواية والسيرة الذاتية، وتشير إلى ضرورة إعادة النظر فى (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق ودورها فى تطوير الوعى الروائى فى العالم العربى، فى حين أن بناء الرواية عند الغيطانى وحبيبى وأساليبهما يعيدان إلى الأذهان

أصداء المقامة، ومثلها الحديث فى هذا الأثر المهم (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى[٣].

ولقد حاولت مدة طويلة جدا من خلال دراسة الرواية العربية من الخارج أن أضع هذه التطورات فى الاعتبار، وفى سياق ما يمكن تسميته بالتوتر - أو المفاوضة كما تشاؤون - بين عوامل التشابه والاختلاف فى الرواية العربية ونظائرها فى التراث الروائى الغربى. لذا، فقد كنت أخصص فصلا من كل طبعة لكتابى عن الرواية العربية للقيام بدراسة نقدية لرواية تحاول - على الأقل فى رأيى - أن تختلف اختلافا واعيا عن التراث الروائى الغربى. وكان هذا هو السبب الذى جذبنى إلى دراسة رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف فى الطبعة الأولى من الكتاب فى السبعينيات[٤]، وفى الطبعة الثانية من التسعينيات (نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى[٥]. ولن أبحث هاتين الروايتين هنا، لكنى أود أن أشير - بشأن نجيب محفوظ والنظرة الغربية للرواية العربية - إلى أن أعمال نجيب محفوظ التى تعكس هذه الاتجاهات والصفات للرواية العربية المعاصرة هى (ملحمة الحرافيش) و (رحلة ابن فطومة) و (ليالى ألف ليلة)، وربما كانت أكثرها إثارة فى هذا السياق (أصداء السيرة الذاتية)؛ ففى هذه الأعمال استخدم محفوظ أنواعا متنوعة من النصوص القديمة وأسماء معروفة للتعبير عن أفكاره الحديثة فى الصيغة الروائية. وبالعودة إلى ما ذكرته فى بداية عرضى هذا، يمكننى أن أعلن أن هذه الروايات التى ترجمت إلى اللغة الإنجليزية لم تنل إعجاب عامة القراء فى الغرب، الذين عبروا بطريق القوة الشرائية عن تفضيلهم لمحفوظ (الثلاثية) ورواياته فى الخمسينيات على الروايات الأخرى.

أما الاقتباس الثانى فهو عن عبد الرحمن منيف. فإذا كانت فكرة وجود مقياس لجنس الرواية - وقد ازدهرت داخل الثقافة العربية - فكرة مضمرة فى النظر إلى محفوظ - «ديكنز القاهرة»، فقد أصبح هذا الموقف أكثر وضوحا فى تعليقات الروائى الأمريكى المشهور جون أبديك، فى مقالته النقدية عن النص المترجم لرواية منيف (مدن الملح: التيه):

إنه من المؤسف حقا أن السيد منيف، كما يبدو، ليس من المستغربين إلى حد الكفاية -in sufficiently westernized حتى ينتج سردا يشابه ما نسميه برواية. فصوته صوت مفسر فى مخيم قبيلة campfire explainer، ولا يوجد فى كتابه هذا أى أثر لحس المغامرة الخلقية للفرد الذى يميز جنس الرواية منذ (دون كيخوته وروبنسون كروزو) عن الأسطورة والخبر التاريخى.

وبعد عدة سطور:

(مدن الملح) رواية محظورة بالمملكة العربية السعودية. وحظر الروايات فى السعودية له غرابة لطيفة فاتنة مثل فكرة حظر التراجيل فى مدينة مينابوليس[٦].

والآن، نعود إلى مكانة مؤلفات محفوظ سالفة الذكر: هل من الممكن أن نستنتج من آراء أبديك والمنطق الغريب فيها قائلين إن محفوظ من الفائزين فى السوق العالمى باحتذائه القدوة الغربية، وإن منيف من الخاسرين؛ لأنه قرر ألا يحتذيها وآثر عليها الإحياء، بطريقة دقيقة، لبعض الصفات الأصيلة للسرد التقليدى العربى والتاريخى منه على وجه الخصوص؟

وعلى أى حال، يقرر هذا الاقتباس الثانى فكرة سيطرة ثقافة غربية غير قابلة للتحدى على جنس الرواية وعلى ميادين تطورها المختلفة التى عبر عنها أبديك بصراحة، و- يجب أن يقال - بروح استكبار تثير الدهشة. ويبدو من هذا الرأى أن الغرب «يملك» ناصية الرواية؛ ومن ثم فالطريق إلى الشعبية العالمية هو التمثيل والاحتذاء. أما الاختلاف فهو على الأقل يثير مشاكل عديدة. ومن الواضح أن ذكر التراجيل وتداعى الصور المتعلقة بها يعكس سيطرة عقلية لم تزل تنظر إلى الشرق الأوسط بالعدسات الاستشراقية، وهى عقلية نقرأ بحثا عن أبعادها المختلفة فى رواية عربية من أحسن أمثلة هذا الجنس الأدبى على المستوى العالمى؛ وهى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. ومما يعكسه نقد أبديك ليس جهله التام بتراث الرواية العربية وسوابقها، ومحاولة منيف فى احتذاء التقاليد السردية فحسب، بل عدم اعترافه بأن البحوث

الجارية لأصول الرواية على المستوى العالمي، ولمصادرها الثقافية العديدة، تقتضي منهجا أكثر احترازا في عملية تقييم الروايات والقصص من حضارات عالمية مختلفة. ويبدو أن أبديك يتوقع من الرواية العربية أن تحيي وتمثل عهدا، في تطور جنس الرواية، لاقى فيه أهم حوافزها في تصوير حركات الطبقة الأوروبية المتوسطة بعد الثورة الصناعية وظهور المدنية الحديثة. ومن المعترف به أن نوع الرواية هذا لم يزل يحتفظ بشعبية واسعة بين القارئ العادي في الغرب، وأكثر ظني أن هذه الظاهرة يمكن أن نسندها إلى الأوساط الشعبية الأخرى، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى التليفزيون والأفلام. ولدينا مثل واضح في شعبية جين أوستن في السنوات الأخيرة. وفي هذا الصدد، أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولا، الرواية نفسها معرضة لعدة تحولات متوقعة في بنيتها العضوية؛ ولذلك تحدى المختصون فيها أي قالب تاريخي يشابه النمط الثابت المذكور أعلاه، الذي يبحث عن أصوله في (دون كيخوته) لسيرفانتس وأسلوبه المتعمد لهدم تقاليد جنس الرومانس. وفي ميدان البحوث الأدبية لتراث الرواية، هناك عدة دراسات للرواية القديمة، وما يطلق عليه الرواية قبل الرواية، داخل التقاليد الغربية للسرد. ومن الواجب كذلك أن نضيف إلى دائرة أبحاثنا الآثار الأدبية المكتوبة في ثنايا الحضارات العالمية الأخرى مثل (حكاية كنجي) من التراث الياباني. وقد دعت مؤخرا مارجريت آن دودي إلى ضرورة اتساع كل من الإطار الزمني للرواية ومبادئها النوعية حتى يمكن ضم الكتابات النسائية المختلفة من عصور سالفة[7]. وثانيا، في عصر ما بعد الاستعمار من الأصعب بكثير تطبيق عدة مقاييس قد استعملت في محاولة للتفريق بين الحضارات وأجناسها الأدبية الأصيلة. ويجدر هنا الإشارة إلى دور الواقعية السحرية عند جبرييل ماركيز وزملائه في تطوير فن الرواية، وإلى براعة الأسلوب الفائقة عند روائيين وروائيات عدة من الهند، وأيناتيي وإيشجورو ونور الدين فرح وسلمان رشدي وأهداف سويف، وكلهم ألفوا روايات بالإنجليزية، وكذلك الطاهر بن جلون وأمين معلوف ورشيد أبو جدرة بالفرنسية. وعبد الكبير الخطيبي لا يكتب روايات بالفرنسية فحسب، بل يحلل بطريقة بارعة جدا هذا التمازج metissage الذي يتصف به جيل كامل من الروائيين الذين يستطلعون المسافة الواسعة الموجودة بين الحضارات التي يسكنون فيها؛ وبذلك يساهمون في عملية دفع الرواية إلى اتجاهات جديدة مثيرة[8]. وخلاصة القول، إن الرواية هي ظاهرة متعددة الثقافات وعبر الثقافات، وإن أي محاولة في احتكار السيطرة على أنماطها التطورية هي عملية غير مفيدة تماما، بل لا معقولة. هناك كتاب عرب قد قدموا إضافات مهمة جدا لتطور الرواية على المستوى العالمي. والرواية المكتوبة باللغة العربية وصلت الآن إلى مرحلة من التطور يمكن فيها الاشتراك في هذه العملية. وفي هذا السياق، يثير الاهتمام أن فوز روائي عربي بجائزة نوبل أثار اهتمام قراء الرواية في الغرب، كما أثار في الوقت نفسه عملية نقل الثروة المتنوعة للرواية المعاصرة ـ وأضيف هنا الأكثر عربية ـ إلى السوق العالمي التي لم تزل في مراحلها البدائية.

ولكن، لدينا الآن سؤال متعدد الأبعاد: كيف يمكن أن نقدم هذه الحركة الروائية العربية المتنوعة الثرية والمبدعة لجمهور القراء في السياق العالمي الأوسع؟ في هذا المجال، مثل كثير من المجالات الأخرى، من أهم المفاهيم التعاون والاتصالات، أو بالأصح الاهتمام المتزايد بهذين المجالين. وفي أي بحث لهذا الموضوع من الممكن أن أبدأ الحوار داخل العالم العربي نفسه. ولكني أفضل، وأنا أدرس، أو أدرس خارج المنطقة ـ ومن منطلق تخصصي وتدريسي فن الترجمة ـ أن أركز تعليقاتي الأخيرة في هذا المجال. فسأقدم هنا صورة من الولايات المتحدة الأمريكية لطبيعة مشروع توسيع مكانة الرواية العربية العالمية ومداه. لقد احتكرت بيع الكتب في أمريكا، وإلى حد ما في إنجلترا، سلاسل مكتبات كبرى مثل Borders و Barnes and Noble أدى امتداد تأثيرها لا إلى إغلاق عدد كبير من المكتبات الصغيرة المتخصصة فحسب، بل إلى فرض أنواع الكتب التي يسهل تسويقها على الناشرين. وبمناسبة اشتراكي في مؤتمر الرواية زرت مكتبة Borders المحلية للبحث عن الرواية العربية على رفوفها، وعثرت على عدد لا بأس به من مؤلفات ثلاثة كتاب عرب: الروايات المترجمة لنجيب محفوظ الذي لم يزل يتمتع بشهرته مابعد نوبل ـ وإن كانت بعض رواياته كما أشرت

سابقا أكثر رواجا من الأخرى ـ والمؤلفات الكاملة تقريبا لخليل جبران الذى لم تزل حكمه وقصصه العاطفية تجذب اهتمام المراهقين، وعدة مؤلفات لنوال السعداوى التى تضمن لها مواقفها النسوية ومواجهتها لما تسميه بالقيم الدينية البطريركية (Patriarchal) جمهورا واسعا. وبالإضافة إلى هذه الأسماء، وجدت بعض الكتب المفردة لروائيين آخرين، مثل (الزينى بركات) لجمال الغيطانى و (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف و (حكاية زهرة) لحنان الشيخ. وقد أصدرت هذه الكتب دور نشر كبيرة فى أوروبا والولايات المتحدة؛ وبذلك أصبحت أسماؤهم وكتبهم جزءا من سلع المكتبات الكبرى، وأتيحت لهم الفرصة ـ وهى عادة قصيرة المدى ـ لدخول ميدان قراءة الروايات فى هذه البلدان. وإذا أشرت إلى نقطة أقل إيجابية فمن الواجب أن أقول إن الترتيبات المالية التى كانت جزءا من المفاوضات المتعلقة بنشر بعض هذه الروايات أدت إلى ارتفاع كبير فى توقعات المؤلفين بالنسبة إلى عوائد الترجمة. وإذا كان هذا الوضع قد أفاد فعلا بعض المؤلفين، فقد كان جمهور القراء أحيانا من الخاسرين. وما عادت النصوص المترجمة، مثل (ما تبقى لكم) لغسان كنفانى و (الوقائع الغريبة..) لإميل حبيبى متوفرة فى الأسواق الإنجليزية لأسباب تتعلق بعقود النشر.

واهتمامى فى هذه الدراسة لا يقتصر على مشروعى الترجمة والنشر فقط، بل يتضمن نقطة لها الثقل نفسه؛ ألا وهى التسويق. ليس خافيا على أحد أن الروايات العربية التى أشرت إليها فى محضر بحثى ليست الوحيدة المترجمة. وإذا توسع ميدان البحث إلى الميدان الأكاديمى وطرقه للنشر، وأضفنا إليه أسماء مجموعة من المطابع الصغيرة التى تتخصص فى نشر النصوص الأدبية الأجنبية المترجمة، وجدنا قائمة الروايات العربية المتوفرة للقراء باللغة الإنجليزية أكثر تمثيلا، فيما يخص المناطق والموضوعات والأجناس التحتية وأسباب السرد وحتى المراحل الزمنية[٩]. وعلى الرغم من أن اشتمال بحث المجال الأكاديمى بمترجميه ومطابعه قد جعل الرواية العربية المترجمة متوفرة، فإن غالبية الأسماء فى تلك القائمة لم تصل أبدا إلى رفوف المكتبات الكبرى؛ مما يترتب عليه بقاء الرواية العربية المترجمة محصورة داخل البيئة الأكاديمية التى تنتجها. وهنا، من الإنصاف أن أشير إلى أن العلاقة بين النشر والتسويق التى ذكرتها عاليه لا توجد بالدرجة نفسها فى الأسواق الفرنسية والألمانية التى تمكنت فيها عدة دور نشر ومكتبات صغيرة ـ على الأقل حتى الآن ـ من الاحتفاظ بمكانة مرموقة نسبيا[١٠].

إن المشروع الذى وصفت هنا بعض ملامحه لزيادة عدد قراء الرواية العربية على المستوى العالمى هو فعلا مشروع كبير. وما يجعلنى أكثر تفاؤلا هو حدوث تطورات عدة سأذكر منها اثنين فقط. أولا: عزم جيل جديد من المتخصصين فى الأدب العربى فى الغرب على التفرغ للترجمة. فإذا كان أكثر مترجمى الجيل السابق من هيئة التدريس فى الجامعات ـ أمثالى وتريفور ليجسيك ومحمد مصطفى بدوى فى الترجمة للإنجليزية وميشيل باربو فى الترجمة للفرنسية ـ فقد انضمت مجموعة جديدة منها هارتموت فاندريش وبيتر ثيرو وكاترين كوبهم ومارلين بوث وفراسيس لياردى إلى عميد المترجمين دنيس جونسن ديفيز فى التفرغ للمشروع الكبير السابق ذكره. أما الثانى، فهو تأسيس عدة مشروعات لتنظيم عملية الترجمة المستمرة؛ وأكبرها بروتا PROTA الذى تديره الشاعرة والناقدة الفلسطينية المشهورة الدكتورة سلمى الجيوسى، والذى أصدر عددا كبيرا من المجموعات (أنثولوجيات) من مختلف الأجناس الأدبية، منها الشعر الحديث، والمسرح، والأدب الفلسطينى، وأدب الجزيرة العربية، والروايات، والقصص ـ تحت الطبع حاليا ـ وعدد كبير جدا لمؤلفات كتاب عرب فى مجلدات مفردة. ولدور نشر أخرى مثل الهيئة المصرية العامة للكتاب وسندباد فى فرنسا ولينوس فى سويسرا ـ فى الألمانية ـ قوائم طويلة للنصوص المترجمة، ولكنها تتشابه مع منشورات «بروتا» فى محدودية أسواقها اللغوية، وفى تسويقها. ولذلك، يجب علينا أن نرحب بالمبادرة الجديدة المسماة «ذاكرة المتوسط» Memoires de la mediterranée التى تخطط لترجمة المؤلفات العربية إلى خمس لغات أوروبية على الأقل فى الوقت نفسه، من خلال التعاون بين المترجمين فى كل من الترجمة نفسها والنشر والتسويق[١١].

من خلال نجاح مشروعات مثيرة مثل «بروتا» و«ذاكرة المتوسط»، تصبح درجة الإبداع الروائى عند العرب أكثر وضوحا وتوفرا لجمهور عريض من القراء. وهذه المشروعات تحتاج إلى التأييد على المستويين المحلى والعالمى، وإلى التمويل أيضـا. لذا، يجب علينـا، بالطبع، أن نعطى للمـؤلفين والمؤلفات وللمترجمين والمترجمات ثمن نشاطاتهم. ولكن يجب أن أضيف إلـى ذلك ـ وهـو ما حاولت أن أشير إليه فـى هـذه الدراسة ـ قائلا: إن إكمـال ترجمة رواية وحتى نشرها، ليـس إلا بـدايـة عملية تسويق طويلة. لنتصور معا زمنـا فى المستقبل القريب تصبح فيه الرواية العربيـة، إلى جانب مـؤلفـات تولستـوى وبلزاك ومـان، جـزءا من المنهج الدراسى العام فى المدارس الغربية. من أجل تحقيق هذا، أمامنا فعلا مشروع طويل المدى؛ أساسه الثقة بمواهب الروائيين العرب.

هوامش:

(١) يجب على أن أذكر القارئ بأن جائزة نوبل جائزة تحكمها مجموعة صغيرة من المفكرين السكندنافيين الذين يأخذون على عاتقهم الاطلاع على المؤلفات الأدبية لمختلف الحضارات العالمية على أوسع نطاق. وبالإضافة إلى ذلك، يجب الإشارة إلى حقيقة أخرى مهمة، وهى أن اللجنة المسؤولة تقرأ المؤلفات فى ثلاث لغات أوروبية، الإنجليزية والفرنسية والألمانية، بجانب السويدية والنرويجية. ولذلك ليس أساس اختيارهم للمرشحين امتياز مؤلفاتهم الكاملة، ولكن إمكان استخدام النصوص المترجمة لمؤلفات الكاتب بوصفه انعكاساً صحيحاً لعدد مؤلفاتهم وامتيازها. وفى سياق المناقشات حول مسألة «الجدارة» التى جاءت فى أعقاب إعلان فوز **نجيب محفوظ** بالجائزة، من الواضح أن هذه الحقيقة كانت إما غير معروفة أو منسية. انظر: كتاب كييل إسبمارك Espmark **جائزة نوبل فى الأدب**، بوستون: هول ١٩٩١. ومقالى فى مجلة **الأدب العالمى اليوم World Literature Today**، خريف ١٩٨٨ ـ ص ص٢٠١ ـ ٢٠٣ وشتاء ١٩٨٩، ص٥ـ٩.

(٢) فى استطراد قصير هنا، يمكن أن أخبر القارئ بسؤال وجهته إلى زملائى الأساتذة فى جامعتى وهو: لماذا تقرأ رواية **قصر الشوق** قبل **بين القصرين**، فأجابوا ـ ولو بشئ من الخجل ـ أن العنوان جذبهم إلى قصر الشوق Palace of Desire. ويمكـن أن نضيـف أن العنوان يطابق توقعـاتهم «الألف ليلية» مطابقة دقيقة. وإذا تابعنا هذه الفكرة وبحثنا موضوع الترجمة مـن حيث هـو نمـط للسيطرة الثقافية، لسألنا لماذا يجب على مترجم نص عربى أن ينقل أسماء شوارع القاهرة إلى اللغة الثانية؟ هـل يتوقـع القارئ العربى وهو يقرأ رواية عن باريس أن يعثر على ذكر مروج الفردوس أو على الجزيرة الطويلة وهو يقرأ سكوت فتزجيرالد؟ وبحثت هذا الموضوع بالتفصيل فى مقال «وقع النص المترجم»، مجلة أدبيات (الإنجليزية) مجلد ٤، رقم ١، ١٩٩٣، ص ص ٨٧ ـ ١١٧.

(٣) ومما يترتب على ذلك هنا هو إعادة النظر فى رأيى السابق عن كتاب المويلحى المشهور حديث عيسى بن هشام. ففى كتابى **A Period of Time**، أشرت إلى أن حديث عيسى بن هشام ليس رواية، ولكنى تبينت وأنا أنظر إلى الوراء من مسافة زمنية أطول أنه من الأفضل القول إنه ليس رواية تطابق التعريفات الغربية الضيقة لهذا الجنس الأدبى. انظر: **فترة من الزمن A 1Period of Time**، ردنج كتب إيثاكا ١٩٩٢.

(٤) عبد الرحمن منيف، **النهايات**، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٨. ونشرت ترجمتى للكتاب **Endings** فى١٩٨٧، لندن، كتب Quartet.

(٥) انظر: روجر آلن، الرواية **العربية**، مطبعة سيراكوس، ١٩٩٥، ص ص٢٤٤ ـ ٢٥٨.

(٦) جون أبديك فى مجلة **New Yorker**، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨، ص ص١١٧ ـ ١٢١.

(٧) انظر: أ.ر. هيزرمان (Heiserman) **الرواية قبل الرواية**، شيكاجو ١٩٧٧، ومارجريت آن دودى (Doody)، **تاريخ الرواية الحقيقى**، نيو جرسى ١٩٩٦.

(٨) حضرت اجتماعا للجنة القصة فى ديسمبر ١٩٩٦ الذى انعقد فى مقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث ناقش كثير من الحاضرين الصعوبة التى يلاقونها فى الحصول على كتب منشورة داخل العالم العربى، وأشاروا إليها بوصفها مشكلة جوهرية فى حياتهم الأدبية. انظر ـ كذلك ـ مقال الغيطانى «التواصل الممكن الصعب»، **أخبار الأدب**، ٣١ أغسطس ١٩٩٧.

(٩) من هذه المطابع أذكر المطابع الجامعية فى آركنسو وكاليفورنيا وسيراكوس وتكساس، وفى إنجلترا كتب ساقى وكوارتيت Quartetوجارنيت Garnet ومطبعة بسيجياتا (Passeggiata) فى كولورادو.

(١٠) هنا، أذكر مطابع سندباد ولاتيس وسوى Seuil فى فرنسا وليتوس فى برن، عاصمة سويسرا. وقد حققت هذه المطبعة تحت رعاية هارتموت فاندريش مكانة مرموقة فى السوق الألمانية. وفازت ترجمة **نزيف الحجر** لإبراهيم الكونى بالجائزة الوطنية السويسرية، باعتبارها أحسن رواية أجنبية صدرت فى عام ١٩٩٦.

(١١) من بين المؤلفات المنشورة حتى الآن: **سيرة مدينة** لعبد الرحمن منيف، **وأوراق شخصية** للطيفة الزيات، **ويوم الجمعة يوم الأحد** لخالد زيدان.

ومن المشتركين فى المشروع: Yves Gonzalez Quijano (فرنسا)، و Hartmut Fahndrich (سويسرا - ألمانيا)، و Isabella Camera d'Afflitto، و G. Plarilla (الأندلس).

وضع الرواية العربية
فى حقل ثقافى غير «روائى»

فيصل دراج*

حين كتب مصطفى صادق الرافعى إلى طه حسين، متحديا أن يجارى كتابته فى تقليد القدماء، أجاب السيد العميد: «أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس... نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت»[1]. انطوت إجابة العميد على عناصر متعددة، تؤكد، مجتمعة، ضرورة التغيير والصراع بين القديم والجديد. فبين الإبداع والمحاكاة القامعة فرق، هو الفرق بين إعادة إنتاج الموروث وإنتاج جديد غير مسبوق، أو هو الفرق بين ذات كاتبة، تنسخ ما تعلمته بأدواته ولغته ومنظوره، وأنا مبدعة تعلن عن حضورها المستقل الطليق فيما تقرأ وتكتب. إضافة إلى هذا، فإن الذات المستقلة، وهى حرة وطليقة، تخبر عن حريتها فى اعترافها بحرية ما هو خارج عنها، أى بحرية الناس الذين تحاورهم وتعمل معهم وتكتب لهم. وهى فى هذا، لا تعترف بحرية الناس، إلا بقدر ما تؤكد حقهم فى القراءة والكتابة وضرورة وجود لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تعبر عن انتقال الثقافة من حيز الخاصة إلى حيز العامة. والقول بأنا مستقلة، تنقض الذات المستلبة والممتثلة، كما الانتقال من كتابة ضيقة وزخرفية إلى كتابة واضحة تتجه إلى الناس، إقرار بالتحول وبالتاريخ الإنسانى، الذى يترجم بانزياحه المستمر عن زمن راكد إلى زمن لا يعوزه التغير والتبدل. وهذه العناصر مجتمعة، التى تفصل بين ما كان وما يكون، ترى فى المستقبل المفتوح مرجعا لها، وتعرض عن كل منظور يرى فى الماضى جذرا له، سواء كان الجذر ذهبيا أم حاضنا لوقائع بشرية عادية حظها من البريق قليل.

زمن الرواية: زمن الانتقال من الواحد إلى المتعدد:

تعيّن العناصر التى وردت فى رد طه حسين على الرافعى زمنا جديدا، هو: زمن الحداثة الاجتماعية. ومع أن

* ناقد فلسطينى.

طه حسين احتفل بالبشر قبل أن يحتفى بالقراءة والكتابة، فإن ما قصد إليه، وبلغة أخرى، هو: مجتمعية علاقات الكتابة والقراءة، التى تحتضن أطروحتين تحددان معنى الثقافة فى الزمن الحديث. تقول الأطروحة الأولى: لا تتحقق الثقافة، بالمعنى الحديث، إلا فى مجتمع يعى أفراده حقهم فى الوجود، وحريتهم فى الرفض والقبول والمحاكاة، أى فى مجتمع جديد ينتقل فيه «الناس» من وضع أقنعة بشرية مبهمة إلى وضع ذوات حرة لها خصائصها المميزة لها عن غيرها. وتقول الأطروحة الثانية: تصبح الثقافة ممكنة فى مجتمع جديد أنجز لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تتوزع على كاتب هجر الكتابة الزخرفية المحترفة وعلى قارئ يميز بين اللغة الزخرفية الضيقة ولغة الحياة.

وتشكل هاتان الأطروحتان مرجع كل ممارسة اجتماعية حديثة، فعلا سياسيا منظما كانت، أو إبداعا متميزا، يعطف الخيال على اللغة وأشياء أخرى، ويطرق أبواب الرواية.

تنتمى الرواية إلى زمن الحداثة الاجتماعية، الذى يحدد القارئ والكاتب علاقتين مجتمعتين، والذى يعين ذاته أيضا، من حيث هو زمن تاريخى جديد، فينقل العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه. يكسر القارئ، فى الزمن الجديد، احتكار القراءة، ويطالب بلغة جديدة ذات وظائف جديدة ومواضيع تفرض أحوال اللغة الجديدة. ويتحرر الكاتب من ثنائية المتلقين والاستظهار ومرجعية النص ـ المثال، ويخبر عن وجوده فى توليد نص جديد يحاور ما سبقه ويضيف إليه جديدا. وفى الحالتين، يبدو الماضى زمنا انقضى، ويبدو الحاضر زمنا نجيبا أنجب ذاته بذاته سواء استعار من الماضى بعض ما يحتاج إليه، أو خلق ما يلزمه بعيدا عن الماضى ومواده المتآكلة.

ومهما تكن العناصر التى تبنى قوام الحداثة الاجتماعية، فإن الرواية ـ وهى جنس أدبى حديث ـ تبدأ بالعنصر الذى يوافق خصوصيتها، والذى يتمثل، أولا وقبل كل شئ، فى الذات الإنسانية الحرة التى تخلف وراءها، شيئا فشيئا، زمن الكليات المغلقة، لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة.

تتعامل الرواية مع إنسان محدد الاسم، جاء من الناس وينتمى إليهم، وبحث عن مصيره مفردا، أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يختلسون من فرديته شيئا. ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون، فى مستوى منها، سيرة لغيره من البشر. بل يمكن القول، إن الرواية سيرة لواحد من الناس محدد الاسم والمصير، وهى فى اللحظة عينها، سيرة لبشر لا يعرفونه، كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما، سير أخرى تحايثها وتفيض عنها، لأن البشر الذين تحدث عنهم يختلفون متساوين ويتساوون فى مدار الاختلاف. غير أن تعددية السيرة فى الكتابة الروائية لا تعود إلى مبدأ المساواة، الذى يوحد بين البشر على مبعدة من المراتب والألقاب المخلوقة، إنما ترجع أولا إلى التاريخ الاجتماعى المحدد الذى إن اعترف باختلاف البشر، عاد فوحدهم، ولو بقدر، فى المصير الذى يصلون إليه. ولهذا، فإن الرواية تستدعى الفردية المستقلة فى اللحظة التى تستحضر فيها التاريخ الاجتماعى الذى تصوغه ويصوغها؛ ذلك أن الرواية، بسبب حداثتها، تعترف بالمتبدل والمتغير، أى بالتاريخ المنفتح على المجهول، الذى لا يلتفت إلى ينابيعه الذهبية المفترضة، إلا فى أزمنة عارضة.

ولعل اقتران الرواية بالتاريخ، هو الذى يربط بينها وبين القرن التاسع عشر، من حيث هو قرن التاريخ بامتياز. فقد جعل هذا القرن من التاريخ نهرا متدفقا يفتش عن مصب ذهبى، ووضع الإنسان فى قارب ذهبى يسحبه النهر المتدفق رضيا. ولم تكن جمالية المستقبل وغنائيته بعيدة عن عوالم الكشوفات العلمية وسقوط اللاهوت وانبثاق الشعب من الرعية، ومغامرات الاكتشافات الجغرافية التى تنصب الإنسان سيدا على ذاته وسيدا على الكون. وفرض هذا كله، ربما، صيغة الإنسان الجديد، الذى جذره فى ذاته، وذاته أرض لكل جذر محتمل، وأكد الفردية الإنسانية المكتفية بذاتها مبتدأ للكتابة الروائية ومرجعا لها.

تتعدد وجوه التاريخ الذى استولد الرواية وتتحد، لاحقا، فى عنصرين أساسيين، يمثلان جديدها الحاسم، أولهما: الانتقال من سير العظماء الذين يقفون فوق البشر ويحددون مراتبهم، إلى سير البشر الذين ينكرون المراتب المقيدة كلها.

وثانيهما: نقض الواقع القائم بواقع متخيل آخر، إن صح القول، ذلك أن الرواية لا تكون ما هى، إلا إذا انطوت على واقع محتمل ينفى القائم ولا يعيد إنتاجه، ويوحى أن الواقع يوجد فى صيغة الجمع، ويتشكل، بلا انقطاع دون أن يلتقى بشكله الأخير أبدا. يحيل هذان العنصران على مبدأ الحرية الذى يلازم الرواية ويقترن بها، حيث العنصر الأول يضئ الفضاء الخارجى الحر الذى تتحرك فيه، وحيث ثانى العنصرين يكشف عن الحرية الداخلية فى الرواية، إذ تبنى ما تشاء من العوالم فى علاقات الكتابة، وتتطلع إلى عوالم مختلفة خارج الكتابة. وقد لمست مارت روبر هذه الحرية، فى مرجعيتها المزدوجة، حين ربطت بين الديمقراطية والرواية ربطا لا انفصام فيه: «لا ديمقراطية دون رواية، ولا رواية دون ديمقراطية» أو بلغة أخرى: «توجد الرواية حيث لا يسود الحكم التيوقراطى، ولا وجود للرواية حيث يسود الحكم التيوقراطى»[(٢)].

ومثلما أن الديمقراطية، الترجمة التاريخية النسبية لمفهوم الحرية، ترد، فى علاقتها بالرواية، إلى مرجع خارجى وآخر داخلى، فإن مفهوم الفردية الإنسانية الحرة يترجم ذاته خارج الكتابة الروائية وداخلها أيضا. فهو، فى ترجمته الخارجية، يشير إلى الزمن التاريخى الذى يستولد الرواية، والذى ينصب الإنسان مرجعا لذاته ولغيره معا، وهو، فى ترجمته الداخلية، يشير إلى شكل الفردية فى الممارسة الكتابية. فالرواية لا تتعين بالفردية المباشرة التى تكتبها، بل بالأسلوب الكتابى الذى تتكشف فيه الفردية وتتميز من غيرها، أى بانزياح أسلوبها عن الأساليب المسيطرة واختلافها عنها. يضئ الانزياح الكتابى معنى الفردية فى العملية الكتابية، ويكشف، أولا، عن معنى المتعدد الذى يوافق زمن الرواية، لأن الانزياح يستمد معناه من الظواهر القائمة التى ينزاح عنها. ولم يكن باختين مخطئا حين ربط بين الرواية ودلالة المتعدد، فى أقاليمه المختلفة، سواء أكان ذلك فى الحيز الروائى والعناصر التى يحيل عليها، أم كان فى الحيز الثقافى العام الذى تولد فيه الرواية وتتفاعل معه، كما لو كان ميلاد الرواية، بوصفها ظاهرة اجتماعية، أثرا لمتعدد اجتماعى وتتويجا له.

يتضمن القول بالمتعدد الكتابى حوارا بين أجناس معرفية متعددة، تخبر عن تقدم اجتماعى عام، يقطع مع المرجع ـ الأصل فى ألوانه المحتملة، ويعترف بالاستقلال الذاتى للعلاقات الاجتماعية، بدءا بالفرد المتمرد على وجود الرعية، وصولا إلى العلم الحديث الذى يشكك حاضره فى معطيات أمسه. يقول باختين:

> إن الوعى اللغوى الغاليلى وحده هو الذى يمكن أن يكون كافيا وملائما لعصر الاكتشافات الفلكية والرياضية والجغرافية العظيم، الذى حطم محدودية العالم القديم وانغلاقه على ذاته، كما حطم نهائية القيم الرياضية ووسع حدود العالم الجغرافى القديم، وهو عصر ـ عصر النهضة البروتستانتية ـ حطم التمركز اللفظى للعصور الوسطى[(٣)].

يحتفل باختين بسقوط العالم القديم والمراجع المغلقة والمعايير المتناهية والتمركز اللفظى، مؤكدا حوارية المعارف المتعددة التى حققت استقلالها الذاتى، ومحتفيا، فى اللحظة عينها، بوعى لغوى جاليلى، أى بشكل من الفكر، والفكر هو اللغة، يتعامل مع المتعدد والمفتوح واللانهائى، ويقطع مع المعرفة ـ الأصل ومع الزمن الضيق، الذى يشد الظواهر المختلفة إلى أصل ثابت وقديم، ويرى فيما هو خارج الأصل أطيافا شاحبة وزوائد نافلة لا أكثر. يشير الزمن الروائى، من حيث هو زمن حوار المعارف المتعددة، إلى وضع الرواية الملتبس. فهى ـ من ناحية ـ جنس أدبى سوى له زمنه التاريخى الخاص به والمعايير التى تعين استقلاله، وهى ـ من ناحية ثانية ـ جنس أدبى لقيط، ذلك أنها مستعدة أبدا أن تلتهم أنواع المعارف جميعها؛ تأخذ بما قال به علم التاريخ وتهضم الوثيقة التاريخية، وتتكئ على معطيات علم النفس وتنعت ذاتها «رواية نفسية»، وتستند إلى معطيات علم الاجتماع وتعيد صياغتها، وتدرج فى سطورها الأطروحات الفلسفية وتعيد تركيبها، إضافة إلى الأسطورة وقصص الأديان... غير أنها وهى تلتهم ما تلتقى به على موائد المعارف الأخرى، تكشف عن ديمقراطية الزمن الذى صاغها، وتعلن عن ارتقاء المعرفة الإنسانية. فزمنها

الديمقراطى يستبين فى انهيار مرتبية المعارف؛ إذ كل نوع معرفى يحاور غيره ويمده بمعرفة ليست فى حوزته. وهذا ما جعل فرويد، رائد علم النفس التحليلى، يرى فى العمل الفنى مرجعا لتفسير الأحلام، وحرّض إنجلز على تقريظ بلزاك الذى تزخر روايته بمعطيات تتجاوز ما قال به علماء الاقتصاد والاجتماع، ودفع لوسيان جولدمان إلى إيضاح معنى التشيؤ وصنمية السلعة وهو يقرأ رواية آلان روب جرييه. ويتضح ارتقاء المعرفة الإنسانية فى تركيبة العمل الروائى التى هى مرآة لتكامل المعارف وتكافلها المستمر، كما لو كانت المعرفة الحديثة لا تنهض إلا بعون معارف أخرى تقف جانبها، أى بمعرفة تتحاور معها فى حقل المساواة وفى مدار الحوار المفتوح.

ينتج الانتقال من الواحد إلى المتعدد «الوعى اللغوى الروائى» الذى يدفع، فى تميزه، التعدد اللغوى الروائى إلى حدوده القصوى. فروائية العمل الروائى، إن صح القول، أثر لانزياح لغة الفرديات الروائية عن كل مرجع لغوى وحيد، أو أثر لفرديات مختلفة تفصح عن فرديتها بلغة هى صورة عنها. يقول باختين:

> فما يتصف به الجنس الروائى ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة. ولكن على اللغة، كى تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلم.[٤]

يربط باختين بين الرواية و«التنوع الكلامى» الذى يحيل على تعددية بشرية وعلى تعددية داخل الوعى الإنسانى ذاته. وما التنوع الكلامى المقصود إلا مرآة لذوات حرة، تعيد تركيب المخزون اللغوى الاجتماعى إلى ما لانهاية. ومع أن باختين يرى أن الكلمة الروائية تتصور وتصوِّر فى آن، فإن التصوير فى بعديه يرد إلى سؤال ثانوى، أى تقنى إن صح القول، طالما أن السؤال الأساسى يرتبط بالمتخيل ويحيل عليه، أى يرتبط بشكل من الوعى يرى الواقع فى صيغة الجمع لا فى صيغة المفرد ويرى التعددية الكلامية صورة له وبرهانا عليه.

يفصح القول الروائى عن عنصرين لا يتكون خارجهما، أولهما تحول اجتماعى ـ تاريخى يهدم أحادية المراجع فى ألوانها المختلفة، وثانيهما القدرة على توليد وتطوير المتعدد فى مجالات مختلفة. وفى الحالتين، يحدث الزمن الروائى عن زمن تاريخى قطع من زمن سابق عليه، سواء جاء القطع كليا، أو بقى مجزوءا فى فضاء هجين تختلط فيه أزمنة غير متساوية. ولعل الفرق بين القطع الجزئى والقطع الكلى هو ما أملى على باختين قراءة التاريخ فى شكله الأدبى، كأن يفرق بين زمن الملحمة وزمن الرواية، كما لو كان الاختلاف بين هذين الجنسين الأدبيين مرآة لزمنين تاريخيين متعاقبين ومختلفين. يقول فى هذا المجال:

> فى الملحمة أفق واحد وحيد، أما فى الرواية فعدة آفاق، والبطل يفعل عادة فى حدود أفقه هو. ولهذا السبب ليس فى الملحمة متكلمون بوصفهم ممثلى لغات مختلفة. المتكلم هنا هو، فى الواقع، المؤلف وحده، والكلمة هنا هى كلمة المؤلف الواحدة والوحيدة. وفى الرواية يمكن أيضا إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيضا بطبيعة الحال). لكن هذه العصمة الروائية بعيدة عن اليقينية الملحمية الساذجة [٥].

إن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين هو الفرق بين تاريخ يقول بالواحد المتناظر والساكن فى وحدته المتناظرة وتاريخ مغاير ينكر اليقين والثابت والأصل الذى لا يتفرع إلى أصول. وفى هذا كله تكون الرواية، ربما، جنسا أدبيا ومجازا تاريخيا معا. كأن الفضاء الروائى مرآة للارتقاء الفكرى والمعرفى واللغوى، الذى لا يأتلف مع أحكام ضيقة تستقر هادئة فى كهوف صامتة.

ميلاد الرواية العربية والمتعدد الغائب:

لم تلتق الرواية العربية فى أزمنة ولادتها، ولا فى الأزمنة اللاحقة، ربما، بزمن اجتماعى يحتفل بحوارية المعارف المتعددة فولدت جنسا أدبيا مرذولا، وتطورت دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة، كأن الزمن الهجين، الذى استولدها، قد خلف وراءه وليدا معوقا يتحرك فى فضاء

اجتماعى ينكر المتعدد ولا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها.

رأت الرواية العربية النور فى حقل ثقافى تلقينى مسيطر ـ والسيطرة لا تلغى النقيض ـ قوامه سلطة النص الدينى المؤول ملحميا، بلغة باختين، وسلطة البلاغة المؤولة دينيا. تعين النص الدينى مرجعا شموليا للعالم، يحكم، بلا حوار، الإيديولوجيات النظرية والعملية فى آن، وينظر إلى المعارف ويقف فوقها، فاصلا بين «المعارف النبيلة» و«المعارف الدنيئة» وواضعا الفرق بين المحلل والمحرم والمقبول والمكروه. ولأن شكل الفكر هو شكل اللغة التى يتجلى فيها، فقد احتضن النص الدينى بلاغة لغوية خاصة به، اعتبر ما عداها هرطقات لغوية، تعبر عن العوام أو عن كتاب مارقين يشاطرون العوام اهتماماتهم. اكتفى النص الدينى المؤول، كما بلاغته، بالمجرد الذى لا يتقاطع مع التاريخ، وبمعايير كتبية تنظر إلى الكلمات ولا تكترث بمواضيعها. فالفضيلة كلها تقبع، كاملة، فى كتب لا زمن لها، مما يجعل أسئلة البشر فى حياتهم اليومية عارضة ويجعل ممن يقترب من أسئلة الحياة «صحفيا» مارقًا لا يعرف اللغة الجوهرية ومقامات الذين يستظهرونها. وفى حقل ثقافى مضمونه التأويل النصى المقدس وشكله البلاغة المتوارثة المغلقة، لم يكن بإمكان «الوعى اللغوى الجاليلى» أن يعثر على مكان له، ذلك أن هذا الوعى لا وجود له دون وجود تعددية معرفية مشخصة ومنظور للعالم يتضمن التعددية ويعيد إنتاجها. ومنظور كهذا يستمد حركيته، أى اعترافه بالنسبى واستنكاره للمطلق، من مشروع يسعى إلى تحقيقه، يقوم فى المستقبل ويرى فيه حاكما للأزمنة الأخرى.

يتكشف الحقل الثقافى العربى المسيطر فى نهاية القرن الماضى، وهو الزمن الذى يشهد بدايات الرواية العربية، فى ثلاث شهادات تنويرية، جاءت على أقلام عبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده وقسطاكى الحمصى. وتحكى النصوص الثلاثة عن استبداد المؤسسة الدينية التى هى وجه آخر، ربما، لمؤسسة سياسية تحتاج إلى الاستبداد وتمكنه، وتسبغ شرعية على ما يقول بالكلى واليقينى والتراتبى، وعلى كل مايخلق مسافة مقدسة بين المعارف والقارئ والحاكم والرعية. واتكاء على فلسفة المسافة يؤثم القول باختلاف البشر وبتعددية العقول البشرية، ويكفر القول بتعددية المعارف وتساويها فى المرتبة، ويضطهد كل اجتهاد ينادى بالتنوع الكلامى ويرمى بالتمركز اللغوى إلى لا مكان. وهذه الفلسفة، وقوامها المرتبية الصارمة، المدثرة بالمقدس، تبجل مقولة الأصل وتكرمها، وتتهم بالمروق كل مقاربة جديدة تفتش عن بداية مستقلة لها، بعيدا عن الأصول الجاهزة، وعلى مبعدة عن زمن ذهبى أول، يرى فيما تلاه انحداراً مستقيما إلى أزمنة آسنة.

يقول عبد الرحمن الكواكبى فى (طبائع الاستبداد):

> المستبد لا يخشى علوم اللغة، تلك العلوم التى بعضها يقوم اللسان، وأكثرها لهو وهذيان... وكذلك لا يخاف المستبد من العلوم الدينية، المتعلقة بالمعاد والمتخصصة بما بين الإنسان وربه... ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة، مثل الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ المفصل... وغير ذلك من العلوم التى تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف الإنسان ما هى حقوقه...(٦)

إن نص الكواكبى شهادة على سياق معيش، يئد العقل ويكفر ما يوقظ النفوس المضطهدة، سياق مستبد، وعارف لغاياته ووسائله، يفصل بين «العلوم الجوانية» و «العلوم البرانية»، ويرى فى علم ما لا يرى أشرف العلوم، وفى «العلم البرانى»، الذى يسائل المرئى، علما خبيثا يستولد الأسئلة الخبيثة. يربط الكواكبى بين الاستبداد و «علوم اللغة والدين»، وبين الاستبداد ونقض ما يتيح تعددية المعارف والحوار الذى توقظه التعددية وتمليه.

وإذا كان الكواكبى قد قرأ جوهر الاستبداد فى تجلياته المختلفة، فإن الشيخ محمد عبده قد قرأ وجها من وجوهه، وهو يعمل على إصلاح طرق التدريس فى الجامع الأزهر. والوجه المقروء هو الإيديولوجيا الدينية التى تحولت إلى سلطة عليا على المعارف جميعا، تفتح الأبواب لما يوافق أغراضها وتوصد الأبواب فى وجه كل علم لا يرتضى أن يمتثل إلى

قواعدها. وبسبب هذه السلطة، التى تحتكر المقدس وتلوذ به، لم يستطع محمد عبده أن يتقدم بمشروعه الإصلاحى، القائل بـ «علوم برانية»، إلا بعد التماس فتوى دينية، كما لو كان قبول المعرفة العلمية لا يستوى إلا بضمان خارج عنها ويفوقها مرتبة، الأمر الذى يحول المعرفة العلمية، وفى التحديد الأخير، إلى عنصر تائه من عناصر الإيديولوجيا الدينية. كتب محمد عبده إلى الشيخ التونسى الفاضل محمد بيرم قائلا:

> ما قولكم رضى الله عنكم: هل يجوز تعليم المسلمين العلوم الرياضية مثل الهندسة والحساب والهيئة والطبيعيات وتركيب الأجزاء المعبر عنها بالكيمياء وغيرها من سائر المعارف، لاسيما ما ينبغى عليه منها من زيادة القوة فى الأمة... أفيدوا الجواب لا زلتم مقصدا لأولى الألباب(٧).

غير أن «أولى الألباب» لم يقعوا على ما ينبغى الوقوع عليه، لأن شيخ الأزهر، آنذاك، وضع من الشروط ما يكفى لرجل الدين أن يرى فى «الحقل العلمى» اختصاصا من اختصاصاته المتعددة، أو يحول البحث العلمى إلى فولكلور دينى. ولعل العودة إلى ما قال به باختين عن «الوعى اللغوى الجاليلى» المرتبط بعلم الرياضيات والفلك والجغرافية، تكشف عن غياب الحقل الثقافى ـ الاجتماعى الموافق لـ «التنوع الكلامى» الذى لا تكون الكتابة الروائية ممكنة إلا به.

يضئ قسطاكى الحمصى فى كتابه (منهل الوراد فى علم الانتقاد)، الصادر فى عام ١٩٠٧، ما حدّث عنه الكواكبى وما أظهرته فتوى محمد عبده. فالكتاب يبحث عن الأسباب التى نصرت «الانتقاد الأدبى» فى الغرب ومنعت ظهوره فى الشرق يقول:

> ولهذا السبب عينه، نجد أكثر التآليف عندنا وأوسعها تآليف العلوم الدينية، ثم تأتى بعدها الصرف والنحو، لأنهما يتعلقان بعلوم الدين أيضا، ثم اللغة لأنها تتعلق أيضا بالدين...(٨)

ولا مجال لقبول العلوم الأخرى. (يكمل الحمصى)، مثل الفيزياء وعلوم الحياة والرياضيات، إلا إن كانت تعزز القول الدينى وتخدم أغراضه. تنقسم المعارف إلى مراتب، منها النبيل والشريف وعالى المقام، ومنها ما انخفض وتدنى، وصولا إلى الدنئ والمنبوذ، كما سيظهر عند ظهور (حديث عيسى بن هشام) ورواية (زينب). يمكن القول بشكل آخر: إن كانت أحادية المرجع فى الحقل السياسى تحول ما خارج المرجع الأول إلى رعية، فإن أحادية المرجع فى الحقل الثقافى ترد ما عداه إلى «رعية مكتوبة»، أى إلى كتابة لاذاتية لها، مسوغها خارجها أو لا مسوغ لها على الإطلاق.

ومع أن الأمر يدور حول مراتب المعرفة فى مجتمع قائم على المرتبية الصارمة المدثرة بالمقدس، فإن شكل المرتبية يشى بمجتمع لم يتعرف الزمن الحديث، لأن الحداثة تعنى الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن العلم الوحيد إلى علوم متعددة مستقلة بذاتها، تنتج مواضيعها وأدواتها وغايتها الخاصة بها. فالقول بالعلم الوحيد يصادر إمكانات ظهور علماء آخرين فى علوم أخرى، بقدر ما يحتكر جمهرة القراء ويمنعها عن الذهاب إلى أشكال جديدة من القراءة. فعلم الحقوق يحيل على القضاة، وتشكل علم الاقتصاد يتطور على يد اقتصاديين، مثلما أن نشوء الرواية يستدعى بشرا يكتبون الرواية لقراء لا يكتفون بالتآليف الدينية.

تنزاح الكتابة الروائية، من حيث هى كتابة جديدة، عن شكل الكتابة المسيطرة. غير أنها، تنزع، فى اللحظة ذاتها، إلى كسر احتكار الجمهرة القارئة وزعزعة طقوس القراءة المسيطرة. وهذا الأمر هو الذى يربط بين الظاهرة الروائية ومجتمعية علاقات القراءة والكتابة، كما لو كان شرط تحقق قراءة الرواية وجود قارئ مجتمعى، بلغة المتعدد لا بلغة المفرد. يقول بيير بورديو:

> يزامل تطور نظام الإنتاج الثقافى سيرورة تمييز، يولدها تنوع الجمهور، الذى يوجه إليه المنتجون المختلفون نتاجهم.(٩)

لا ينفصل تمايز الجمهور القارئ عن تمايز المعرفة فى حقل ثقافى ـ اجتماعى معين، حيث تؤسس كل من العلاقتين لذاتها بنية خاصة، لها وسائل إنتاجها ومعاييرها وتراكمها. وتتيح هذه البنية المتميزة، فى الحقول المعرفية المختلفة، توليد

التاريخ الخاص بهذه المعارف، أى إنتاج النظرية البحتة، التى تسمح بقراءة الظاهرة فى أطوارها المختلفة. يقول بورديو:

> إن سيرورة التمايز بين الحقول الممارسة تنتج شروطا ملائمة لبناء نظرية «بحتة» (فى الاقتصاد، السياسة، القانون، الفن...) تعيد إنتاج التمايز السابق للبنى الاجتماعية التى كونتها.(١٠)

وبالتأكيد، فإن النظرية «البحتة»، التى يقول بها بورديو، لا تستوى إلا مع معارف أنجزت استقلالها الذاتى، أى أنتجت من تاريخها الخاص المعايير التى تحاكم مسيرتها وتقوّمها.

الرواية العربية وعمومية النص التنويرى:

إن كان النص الأدبى لا ينفصل عن البنية الثقافية العامة، فإن هذه البنية، كما تصفها شهادات الكواكبى ومحمد عبده وقسطاكى الحمصى، لا تؤمّن للنص الروائى الوليد المواد والوسائل التى يحتاجها. ولذلك ولد النص الروائى العربى معوقا. وواقع الأمر، أن النص الروائى، المعوق الولادة، لم يولد نصا مستقلا ومكتفيا بذاته، بل جاء بوصفه علاقة خاصة فى نص تنويرى لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويرى عام، تشكل الرواية أحد وجوهه. فلم تلتق الرواية، كما الأجناس المعرفية الحديثة، بالأسباب التى تسعف نشوءها المستقل، فاتكأت على «روح العصر» الذى يرفض المرجعية الأحادية داخل المعارف وخارجها. ولهذا السبب، فإن عصر التنوير العربى لم يعط، فى بداياته الأولى، علوما مستقلة بذاتها، مراجعها فيها، بل استولد نصا عاما معاديا للأحادية، أى معاديا للاستبداد الذى يأمر بالواحد ويرفضه وينكر المتعدد. وهذه الولادة المعوقة عينت النص التنويرى سلبا، يتعين بما يرفضه قبل أن يتحدد بما يبنيه. وربما يكون التعيين السلبى سببا فى انزياح النص التنويرى عن موضوعه، كما لو كان رفض المرجعية الأحادية ـ وهو موضوع عام ـ هو الموضوع الوحيد، الذى تلتقى فيه العناصر المختلفة التى شكلت النص التنويرى. ويبدو هذا جليا فى كتابين رائدين ينتميان إلى حقل النقد الأدبى. وأول الكتابين (فيكتور هوجو العرب ـ تاريخ علم الأدب) الذى كتبه روحى الخالدى فى بداية هذا القرن.(١١) فالكتاب، كما يومئ عنوانه، يتعامل مع شاعر فرنسى شهير ويقارن بين شعره المتقدم وتأخر الشعر العربى عن اللحاق بمنجزات العصر الأدبية. غير أن القراءة المتأنية لكتاب الخالدى تبين أن «النقد الأدبى» فيه هو وجهه الأضعف، ذلك أن وجهه الحقيقى مشغول بتأويل معنى الحرية والحديث عن «الفتنة الفرنسية» أى بشرح معنى الثورة الفرنسية والاستبداد الذى يحول بين الأدب والارتقاء. فالنقد الأدبى، لدى الخالدى، قناع للولوج إلى موضوع آخر يتجاوز الأدب ويتعداه. ولايختلف الأمر لدى قراءة كتاب قسطاكى الحمصى، فـ (منهل الوراد فى علم الانتقاد) يتحدث عن تطور العلوم وارتقائها، وأسباب الارتقاء والتطور، أكثر مما يقدم شيئا مفيدا فى النقد الأدبى.

لم تنحرف الرواية العربية الوليدة عن النص التنويرى العام الذى تنتمى إليه. فقد سلكت سبله وأخذت بما يأخذ، فاتخذت من ذاتها قناعا، مرسلة بوجهها الحقيقى إلى مكان آخر، حدوده الحرية والاستبداد. وقد يكون من حاول كتابة الرواية، فى طورها الأول، عارفا بأصول الكتابة الروائية أو جاهلا بها، غير أنه لم يكن يجهل، بالتأكيد، الشروط الاجتماعية التى تسمح بولادتها ودلالة المجتمع الذى ينتج قارئا يقبل على قراءة الرواية. يقول فرح أنطون فى تقديمه لعمله (المدن الثلاث):

> وهذا الكتاب... معروف من عنوانه. وقد سميناه رواية على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علائق المال والعلم والدين، وهو ما يسمونه بأوروبا بـ «المسألة الاجتماعية»، وهى عندهم فى المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدنيتهم متوقفة عليها...(١٢)

فالرواية، إذن، ليست برواية، بل هى غلاف لكتابة أخرى تتعامل مع المسألة الاجتماعية التى تجعل الرواية ممكنة وقابلة للاستمرار. ومثلما أن فرح أنطون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٢) قد كتب رواياته فى بدايات هذا القرن، ورأى فيها قناعا لطيفا لكتابة أخرى، فإن فرنسيس فتح الله مراش (١٨٣٥ ـ ١٨٧٤) قد سبق فرح أنطون فى غايته ومسعاه، وذلك حينما كتب عام ١٨٦٥ «رواية» شبيهة بعنوان: (غابة الحق) التى

وضع لها عنوانا ثانويا هو: «كتاب سياسى اجتماعى فلسفى». ولعل قراءة عناوين الفصول فى عمل مراش تكشف عن «العمومية التنويرية» التى يقصدها الكتاب. تبدأ الرواية بفصل أول عنوانه: «الحلم»، يقول:

> ولما عرتنى لجج الرقاد وجدت ذاتى متخطرا فى برية واسعة وكان يظهر لى عن بعد غابة عظيمة ذات أشجار ضخمة عالية بأغصان متكاثفة الأوراق ملتفة بعضها على بعض بنوع أنه لا يمكن لأشعة الشمس أن تخترق قبابها الشاهقة الواصلة إلى كبد السماء لكثرة التفاف غصونها واندغامها.(١٣)

غير أن الحلم مدخل إلى فصول لاحقة تنحى الغابة وظلالها بعيدا وتتفرغ لحديث معقد عن السياسة والمدن الفاضلة وتهذيب النفوس. ولذلك تتلو الحلم «الهواجس»، ثم تأتى «مملكة الروح»، إلى أن تصل «السياسة والمملكة، التمدن، قواد البشر» مرورا بـ «العبودية، تثقيف العقل وتحسين العوائد والأخلاق...». يبدأ الحلم فى الصفحة الأولى ويزول ولا يصحو إلا فى الصفحة الأخيرة. وبين الصفحتين اللتين انكمش فيهما الحلم، يقوم حديث سياسى اجتماعى يتأمل مبادئ الثورة الفرنسية، أو يسائل ذاته بعقل قلق عن أسباب ارتقاء الممالك وانهدامها، وعن الإنسان الواجب بناءه من أجل مجتمع جديد هزم آثار التخلف والبهيمية.

إن ما فعله فرنسيس مراش كان قد سبقه إليه أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) حين كتب، فى منفى دفع إليه دفعا، رائعته (الساق على الساق) عام ١٨٥٥، التى اختلطت فيها السيرة الذاتية بأدب الرحلات وامتزج فيها نقد الاستبداد بأدب المقامات. ومع أن الشدياق يضع «الساق على الساق» متخذا وضع الراوى الذى يسرد حكاية، فإن حكايته، فى شجريتها المزهرة، تحكى وجوه الحرية المختلفة. وهو ما أشار إليه فواز طرابلسى وعزيز العظمة فى تقديمهما لبعض أعمال الشدياق، حين كتب:

> الساق على الساق هو أولا وأخيرا، وبين بين، كتاب فى الحرية، بل هو كتاب ـ حرية: حرية المعتقد وحرية الهزل. حرية الملاحظة وحرية السخرية. حرية الخيال وحرية الغرائز. حرية الفضول وحرية فى الأسلبة إلى حد الهلوسة. حرية اللغة، حرية الرفض...(١٤)

وحرية الملاحظة هى حرية العقل يبنى ويحلل، يسأل ويجيب، بعيدا عن الجاهز الذى لا يحتمل السؤال. وحرية السخرية هى التخفف من وطأة ما أخذ شكل المقدس ولم يكنه، وحرية الجسد إعادته إلى طبيعته الأولى قبل أن يرزح تحت ثقل قيود مختلفة متكئة على شرعية زائفة... وتتكثف الحرية وجوهها المختلفة فى تعامل حر مع اللغة يستجيب للرغبة ويكسر عبوس القواميس وأوامرها المتزمتة. ومثلما أن الكواكبى يحدث عن فضائل الحرية الغائبة وهو يفصل فى رذائل الاستبداد المقيم، فإن الشدياق يحطم الأوثان جميعا وهو يشير إلى أرض جديدة هبت عليها رياح الحرية.

إن كان بإمكان الخيال أن يبنى ما شاء من العوالم، فإن الخيال الأدبى العربى، فى شكله التنويرى، قد قصد العالم الذى حرم من العيش فيه، والذى يبدأ بالاستبداد وينتهى إلى الحرية، أو ينطلق من الاستبداد، من حيث هو وجود لا عقلانى، ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من تشوهه وأعاد تأويل العالم بشكل سوى. ولذلك سيلاحق المويلحى عقلا تحرر من سباته، وسيبنى محمد حسين هيكل روايته الأولى على أفكار الحرية الفردية والمجتمعية والعقد الاجتماعى. ولن تكون كتابات جبران والريحانى إلا صياغة أخرى، وفى سياق آخر، للكتابات السابقة...

تفضى الملاحظات السابقة، ربما، إلى نتيجتين، تقول الأولى: ولدت الرواية العربية داخل عمومية تنويرية، ندعوها بـ «النص التنويرى»، إذ الرواية تعيد قول غيرها، وإذ القول الآخر يقول ما لقنه للرواية بشكل مختلف، ذلك أن «النص التنويرى»، فى ألوانه المختلفة، لم يميز قوله، بلغة بورديو، ولم يعثر على أرض ثابتة يذيع منها هذا القول. فالنص التنويرى، وهو نص هجين يعوزه الاتساق، تكون فى جملة من الثنائيات المتعارضة: الشرق/ الغرب، الاستبداد/ الحرية، العلم/ الإيمان... وفى حدود هذه الثنائيات كان ينقد القول المسيطر

بقول متلعثم لم يعرف التشكل، وعلى الأرضية الإيديولوجية التى يقررها القول المسيطر. وتقول النتيجة التالية: ولدت الرواية العربية داخل المستوى السياسى (صراع الحرية والاستبداد ومرتبية المعارف)، لأن المستوى الثقافى ـ الأدبى الموافق لها كان غائبا، بقدر ماكانت غائبة الأسباب التى تسمح بوجوده. بين هذين الحدين ولدت «رواية التنوير» كرواية قيمية ـ أخلاقية، رواية فكرانية، إن صح القول، تفتش عن زمن غائب بوسائل تتوزع على الحضور والغياب أيضا.

مع ذلك، فإن الرواية العربية التى لازمت النص التنويرى، المعين بعموميته، استطاعت لاحقا أن تنفصل عن النص ـ البداية، وأن تتحول إلى نص مستقل بذاته، ينتج بنية تحتية خاصة به، تحتضن الروائى وقارئ الرواية و«النقد الروائى» وحوار النصوص الروائية... غير أن مصير النص التنويرى لم يساوق مصير النص الروائى ويوازيه، فظل الأول، باستثناء حالات قليلة، يدور فى عموميته، أو يصل إلى ما هو قريب من التمييز ثم يرتد عنه، فى سيرورة معوقة لا تطرق أبواب التراكم المعرفى إلا قليلا. تمردت الرواية على الواحد ـ الأصل وأعطت تعبيرها التعددى، دون أن تلتقى بمتعدد المعارف الاجتماعية الذى يسائل «نظريتها الممكنة»، ويجعل من بناء نظرية فى الرواية العربية أمرا ممكنا. والأمر واضح ولا لبس فيه: فإذا كان الاستقلال الذاتى للمعارف هو شرط بناء «نظرية بحتة» خاصة بها، فإن الرواية العربية لم تعثر على «نظرياتها البحتة»، لأن العلوم الاجتماعية اللازمة لذلك لم تحقق، لأسباب عدة، استقلالها الذاتى.

الرواية السوية فى حقل ثقافى معوق:

ما الأسباب التى أتاحت تطور الرواية العربية؟ وما الأسباب التى رمت بالإعاقة على العلوم الاجتماعية التى يحتاجها بناء نظرية فى الرواية العربية؟ يستدعى السؤالان، كما كل سؤال ثقافى، إشكالية الدولة، التى تحدد أجهزتها المتعددة أشكال مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. يستبين معنى الأجهزة المقصودة بموقفها من جملة العناصر التى تجعل الحقل الروائى ممكنا، ينطوى على: تعددية المعارف، حوارية المعارف المختلفة، تراجع المرتبية، «الوعى اللغوى الجاليلى»، الإنتاج الموسع لقارئ حديث... ومع أن هذه العناصر ترد إلى حقل روائى وإلى حقل ثقافى مجتمعى فى آن، فإن حضورها، أو غيابها، هو الذى يعلن عن حضور «مجتمع الرواية» أو عن غيابه، أى عن حضور مجتمع حديث، أو عن حضور مجتمع هجين، تراجعت فيه الأمية ولم تتقدم فيه القراءة الروائية.

ينفتح سؤال حوارية المعارف المتعددة، فى علاقته بالرواية، على سؤال الدولة المهيمنة التى، وبسبب هيمنتها، غادرت زمن الاستبداد، ولو بشكل نسبى. فالدولة المهيمنة، أى الدولة الديمقراطية، أثر لحوار مجتمعى، سمته التعدد والاختلاف؛ حوار يعكس المتعدد والمتغير، ويطرد الأحادى والثابت، ويقرر الاجتهاد والتنوع عرفا يوميا. وعلى خلاف الدولة المهيمنة، التى تقبل بالحوار والتعليم، تفرض السلطة المستبدة التلقين والاستظهار وتنكر المتعدد، فى أحواله المحتملة، مجسدة الأحادية فى صورها المختلفة. وتتحول المعارف فى الحقل الأحادى، وهو حقل عربى مسيطر، إلى إيديولوجيا سلطوية، أو إلى عناصر متعددة فى إيديولوجيا سلطوية، تختزل التاريخ كله إلى تاريخ السلطة، وتحجب الواقع وتلغيه بما يلبى رغبات سلطوية، أى تدمر الأسس الموضوعية للحقل الروائى، الذى يقول بالتنوع الكلامى ويتعامل مع الواقع بصيغة المتعدد. وبقدر ما تعين الأجهزة السلطوية حدود المسموح والممنوع، فإنها تقوم، وفى منهج التلقين والاستظهار، بإنتاج موسع لقارئ ممتثل لا يعرف معنى الهيمنة ولا دلالة الكتابة الروائية.

تدور إشارة باختين إلى «الوعى اللغوى الجاليلى»، فى فضاء الاستبداد، مغتربة حول ذاتها. فالاحتفاء بجاليله والاحتفال به تكريم لعلم الفيزياء وما يتصل به من علوم حديثة تندفع إلى المستقبل والمجهول، محولة القديم إلى متحف صامت يستثير الفضول العابر. أما الاحتفال بالعلوم الحديثة، على المستوى التطبيقى، فهو تحويل هذه العلوم إلى قوة منتجة، أى إلى قوة تتدخل فى الحياة اليومية للإنسان وتعيد بناءها باستمرار. وبالتأكيد، فإن العلم الذى يدافع عنه باختين، المأخوذ بالحركة والتبدل والتغير، لا يختصر إلى تصور شكلانى وسلع مصمتة، بل يتعين فى دوره فى

صياغة منظور حديث للعالم يحدث عن وحدة الثقافة الإنسانية وعن انتقالها، الذى لا يحاصر، من طور إلى آخر. ولهذا، فإن توليد جمهور قارئ الرواية الموسع يرد إلى منظور حداثى للعالم، ولا يشرح أبدا بجمالية النشر وتعدد المستويات فى النص الروائى، ذلك أن القبول بالرواية قبول بفضاء ثقافى جديد، قوامه تعددية الأجناس الكتابية.

تضئ مقولة غياب الهيمنة ـ كما مقولة غياب العلم بوصفه قوة منتجة ـ الواقع السياسى والثقافى العربى، وبأشكال لا متكافئة. وإذا كانت المقولة الأولى تثير قضية الديمقراطية، التى لا رواية دونها، فإن المقولة الثانية تضئ هشاشة وعزلة الوعى الحداثى بشكل عام. فالحديث عن العلم، بوصفه علامة اجتماعية، حديث عن التطبيقات الاجتماعية للنتائج العلمية، والتى لا تستوى دون مأسسة العمل العلمى، أى تحويله إلى علاقة تحايث العلاقات الاجتماعية. بمعنى آخر، إن مجتمعية المعرفة العلمية، بما تستدعى من مؤسسات وتعددية اختصاص ومناهج تعليمية وبنى اقتصادية، شرط تجدد المعرفة وربط التقدم العلمى بالتقدم الاجتماعى وانزياح الوعى الاجتماعى إلى آفاق حداثية. ينوس هذا الشرط فى الواقع العربى بين الغياب والهشاشة، لأن تصور العلم ينوس، بدوره، بين تصور شكلانى يحول العلم إلى فولكلور علمى، وتصور تقنى هجين يساوى بين العلم والسلعة أو بين العلم والتجارة. ولعل هذا التصور، فى شكليه، هو الذى يمنع تراكم المعرفة فى المؤسسات العربية المجزوءة، وهو الذى يجعل البعثات العلمية العربية، التى بدأت منذ عام ١٨٣٠، تنتهى إلى لا شئ تقريبا. يقول عبدالله العروى:

> إن الانحطاط فى المجال العلمى يتسم بصفة الإطلاق. يمكن لمجتمع ما أن يستدرك فترة انحطاط مؤقت فى مجال السياسة أو الإدارة أو الأدب والفن. لكن إذا نسى المنهج العلمى وانقلب فيه العلم إلى صياغة وسحر، انحط بصورة تامة ونهائية، ولا يبعث فيه العلم إلا بتأسيس جديد.(١٥)

وما يقول به العروى صحيح ومجزوء، صحيح فيما يخص إطلاقية الانحطاط فى المجال العلمى، ومجزوء لأنه لا يتوقف كثيرا أمام دور العلم فى تحريض الإبداع الفنى والأدبى، أى دوره فى توليد «الوعى اللغوى الجاليلى»، الذى يخبر عن جدل المعارف الإنسانية المختلفة. فعلاقة التقدم العلمى بالرواية، كما الفكرى، بشكل عام، تتجلى، ربما، فى مستويين، أحدهما أساسى يتكشف فى إغناء المنظور إلى العالم، وثانيهما ثانوى يستبين فى إغناء مواضيع الرواية. فجونترجراس، كما يشير تيودور زيولكوفسكى، «يخصص جانبا لايستهان به من روايته «السنوات العجاف» لمحاكاة ساخرة للغة هايدغر وفكره»، بينما ينشد مجموعة من الروائيين إلى مسألة الزمن، على مقربة من تأملات بيرجسون الفلسفية واكتشافات أينشتاين الفيزيائية. يقول زيولكوفسكى:

> نعم إن الكتاب يلمون فى معظم الأحيان بالجدل الفلسفى والعلمى ولو بصورة عامة. فبروست ـ الذى كان الشاهد عندما تزوج برجسون قريبة لصيقة به ـ كان على اطلاع مباشر على الجدل الذى أثاره نسيبه. وريلكه الذى عاش فى باريس عدة سنوات ما بين ١٩٠٢ ـ ١٩١٠ لا يمكن إلا أن يكون قد عرف برجسون... وهناك مايبرر الاعتقاد بأن كافكا قد استمع إلى محاضرة حول نظرية أينشتاين فى النسبية بعد نشر «النظرية الخاصة» بفترة وجيزة. ثم إن الإشارات التهكمية فى «سهر على جثمان فنيغن» من الأدلة البينة على معرفة جويس العامة بهذه الأسماء.(١٦)

ومع أن مشكلة الزمن محايثة للكتابة الروائية، تعريفا، فإن فى الكشف العلمى ما يضئ قضية الزمن ويظهر وجوها محتجبة منها.

تفضى الإيضاحات السابقة إلى بداهة لا خفاء فيها تقول: لا وجود للرواية العربية بسبب أحادية وعقم الحقل الثقافى والمعرفى الذى تتحرك فيه. غير أن وضع الرواية العربية، وهى قائمة ومتطورة ومتنامية، يفرض إشكالية مغايرة

تساوى الشرط المغاير الذى أنتج الرواية العربية. وإذا وضعنا بداهة كونية الثقافة جانبا، التى تحيل على الترجمة وانفتاح الثقافات على بعضها، فإن وضع الرواية العربية يستدعى عناصر متعددة، تشرح قيام الرواية فى شرط لا يرحب بها كثيرا. وأول هذه العناصر عزلة الروائى والكتابة الروائية. فهذه الكتابة، على خلاف العلوم الإنسانية والدقيقة، لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية والتعليمية والإعلامية، وإن كان جهاز الرقابة قائما خارج الرواية، وأحيانا، داخلها. يكتب الروائى فى عزلته، أو يكتب عزلته، بعيدا عن المنهاج التعليمى والتراتبية الإدارية المباشرة، ويبحث عن ناشر داخل بلده أو خارجها، فى مدار يختلف عن عالم الاقتصاد الذى يحتاج إلى الوثائق الرسمية، وعن عالم الاجتماع الذى يتعامل مع «العينات الاجتماعية». ولا يكتفى الروائى بعزلته، احتضنتها غرفة ضيقة أو كوخ على شاطئ البحر، بل يتكئ على فضيلة المتخيل وسيولته، أى على المكر الروائى، الذى يحول الوجود إلى أقنعة، والأقنعة إلى وجوه من ضباب. والمكر الروائى، الهارب من الرقابة وقبضة القراءة المتشنجة، لا تخوم له ولا ضفاف، يرحّل الحاضر إلى الماضى ويلبس الماضى زى الحاضر، ويستنبت أمكنة لم تر، ويختزل الأمكنة المتعددة إلى مكان وحيد، ويلهو بأسماء المدن ويعبث بأسماء البشر، وقد يخلط بين الحكاية والأحجية، أو يترك الحكاية عارية وقد كساها لغة خادعة. والمكر الروائى هذا أتاح لجمال الغيطانى أن يقرأ هزيمة حزيران فى هزيمة سابقة عليها، وسمح لرضوى عاشور أن تجعل من الأندلس برهة عربية حاضرة، ودعا عبد الرحمن منيف إلى تحويل «شرق المتوسط» إلى مجاز مكانى، وأغوى غائب طعمة فرمان بأن يساوى بين مصير العراق و «آلام السيد معروف»، وحرض سحر خليفة أن تضع فلسطين فى هيئة امرأة مهانة ومعذبة، وأوحى إلى مؤنس الرزاز أن يترجم التاريخ الهارب بتأثير الأيام المتماثلة. وسواء رد المكر الروائى إلى استبداد نموذجى، أو تحرك طليقا فى أزمنة عارضة لا استبداد فيها، وهى أزمنة الكفاح ضد الاستعمار، فإن الرواية العربية أفلحت فى توطيد بنية تحتية لها، بلغة معينة، أو نجحت فى توليد سلسلة أدبية خاصة بها، بلغة أخرى وهذه البنية، التى تشكلت فى أزمنة متعاقبة، عينت جنسا أدبيا مستقلا بذاته يستند إلى تاريخ خاص به ويعيد إنتاجه بأشكال مختلفة. فلقد استعاد حافظ إبراهيم فى (ليالى سطيح) تجربة المويلحى، وأنتجهما، من جديد، الغيطانى فى نص أكثر اتساقا. والريف الذى احتضن ذات مرة، فى زمن مبكر، (زينب) عاد إلى الظهور فى (يوميات نائب فى الأرياف)، وفى (أرض) الشرقاوى قبل أن يفترش مساحة واسعة فى روايات تالية. بل إن الرواية العربية، وقد استمرت وتطورت، استدعت مفهوم التحقيب التاريخى، إذ «المرحلة المحفوظية» تتجنب ما تلاها، وإذ «الحساسية الجديدة»، بلغة إدوار الخراط، تمهد الطريق إلى مرحلة لاحقة.

إضافة إلى عنصر ذاتى، يرد إلى روائى يمارس عزلة كاتبة، وإلى عنصر آخر آيته مراوغة الجنس الروائى، فإن الجنس الروائى يعطى المعيش العربى اليومى معادله الأدق. فإذا كان المعيش العربى يتسم بالحيرة والاضطراب، وهو احتمال أول، فإن القول الروائى، الذى يعادله، أكثر موافقة من الأجناس المعرفية الأخرى التى فى يقينيتها المفترضة، بعيدة عن الإيحاء الروائى وتعددية التأويل التى تلازمه، خاصة أن حرب يونيو (حزيران) وما تلاها حتى اليوم، أعطت «الإيديولوجيات التقليدية الكبرى» شكل الحكاية، وأسبغت على الرواية بعدا معرفيا «نظريا»، كما لو كانت الرواية هى الجنس الكتابى الوحيد الذى لا يخدع التاريخ. أما إذا كان المعيش العربى قد جاوز تخوم الحيرة والشك واقترب من الانحطاط، وهو احتمال ثان، فإن الرواية تظل المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتذيع ما لم يقل به عالم الاجتماع، وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه. تبدو الرواية، فى هذا المستوى، كتابة تطهيرية، بمعنى أرسطو، وكتابة هاربة من استبداد مكين، وتتكشف أيضاً نصا يحدث عن صعوبات تعيين الحقيقة. ومع أن بعض علماء الاستشراق يفسر ازدهار الأدب العربى بـ «لاتكافؤ العقول البشرية» إذ «العقل العربى نجيب فى الأدب وعقيم فى العلم»، فإن واقع الحال يقول بأمور مغايرة. إن تطور الرواية العربية، فى حقل ثقافى ومعرفى ضيق ومعوق، تعبير عن حداثات اجتماعية مشوهة، إن لم يكن انعكاسا لفضاء اجتماعى لا ديمقراطية فيه واحتجاجا عليه.

فالمجتمعات التى عرفت تطورا حداثيا سويا تؤمن شروط الكتابة الروائية بقدر ما تؤمن شروط تطور الأنواع المعرفية الأخرى، على خلاف مجتمعات الحداثة المشوهة، التى تقوض وحدة المعرفة الإنسانية، وتحول الرواية إلى جنس أدبى هامشى ومعزول. مع ذلك، فإن الرواية، وإن حققت وضعها التاريخى لأسباب تعود إلى خصوصيتها الأدبية، لا تتحرر من السببية الاجتماعية ـ التاريخية الملازمة لكل ظاهرة اجتماعية، ذلك أنها، وكما أشرنا، لا تتحقق إلا فى حقل اجتماعى أنتج مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. وبسبب هذا يكون وضع الرواية هذه مسكونا بالمفارقة والالتباس. فتعبير الرواية العربية يفتقر فى حد ذاته إلى الدقة، لأنها إن أخذت شكل ظاهرة أدبية فى بلد معين، كحال الرواية المصرية تحديدا، أرجعت فى بلدان عديدة أخرى إلى فعل كتابى فردى محدود، أو شبه محدود. وإضافة إلى الفرق الكيفى والكمى بين الظاهرة الكتابية والنشاط الفردى الكاتب، فإن العلاقة بين الكتابة والقراءة الروائيتين مسكونة بالأزمة والاضطراب. وإذا كان الاستهلاك منطقيا قائما فى الإنتاج ومحددا له، فإن القراءة الروائية على المستوى المجتمعى، لا توافق الكتابة الروائية، لأن الإنتاج الموسع للقارئ العربى الذى تلعب فيه أجهزة الدولة دورا حاسما، لايقذف بالقارئ إلى الحقل الروائى بل يدفع به إلى حقل قرائى مغاير، ينقض المنظور الروائى ولا يأتلف معه. وهذا الفرق بين القراءة والكتابة، وقوامه اللاتكافؤ، يجعل من الرواية جنسا أدبيا هامشيا، بالمعنى المجتمعى، ويؤمن لها جمهرة قارئة هامشية، بالمعنى المجتمعى أيضا.

يحيل القارئ الهامشى فى علاقته بالرواية العربية، على هامشية الحداثة فى الحياة المجتمعية العربية، هذه الهامشية التى ترد العلم إلى فولكلور علمى وتحول «المدينة»، غالباً، إلى جملة من القرى، كما لو كان بإمكان الرواية أن تصدر عن القرية وتقبل بالمعطيات القروية. فالمدينة العربية، ما عدا استثناءات قليلة، لم تظفر بوضعها التاريخى بوصفها كيانا مستقلاً بذاته، ينتج ويعيد إنتاج صحفه ومجلاته ودور نشره ومطاعمه ومسارحه ونواديه الثقافية ومؤسساته الثقافية المتعددة، أى كل ما تخفق فيه رياح الحداثة ويخلّق الرواية بوصفها لحظة حداثية. ولعل الفرق بين المدينة التاريخية و «البلدة» العربية يعادل الفرق بين الدولة والسلطة؛ فالدولة، بالمعنى الحديث، تفيض فى ثبات مؤسساتها على السلطات التى تتعاقب عليها، على خلاف «الدولة الشكلانية» فى شروط الاستبداد والتخلف، التى تمحو فيها السلطة الدولة وتلغى مؤسساتها، إن لم تتشخصن فيها الدولة فى رموز عارضة. والإشارة إلى المدينة إشارة إلى المجاز التاريخى الذى يحتضن الرواية، بدءاً بالفرد المغترب الذى قطع مع مراجعه العضوية الضيقة، والتنوع البشرى الكثيف، وصولاً إلى ما يجذب الكفاءات الثقافية المتعددة من الأقاليم المختلفة ويعيد تنظيمها وبنينتها فى أطر جديدة. يقول ريموند ويلمز فى دراسته (المدينة وظهور الحداثة):

> ثمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل فى السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات الفكرية، سواء الرسمية أو غير الرسمية.

ويقول أيضا:

> ولكن فى إطار ذلك النوع الجديد من المجتمع المفتوح والمعقد والدينامى، كانت الجماعات الصغيرة تستطيع أن تجد لنفسها موطئ قدم فى شكل ما من أشكال الاختلاف أو الخروج على المجموع، بصورة ما كانت لتصبح ممكنة لو كان الفنانون والمفكرون الذين يشكلون قوامها متفرقين فى مجتمعات تقليدية مغلقة. (١٧)

تتعين المدينة، فى حديث ويلمز، بوصفها مجتمعا ديناميا يمارس هيمنة ثقافية، ومجتمعا مفتوحا يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويعيد توحيدها كماً وكيفاً، الأمر الذى يحدد المدينة بؤرة ثقافية تنقض الركود والمعايير المغلقة. ولا يكتفى ويلمز بتعريف المدينة بدورها الثقافى المغاير، بل يكمل تعريفه بتأكيد سمات «إنسان المدينة»، الذى قاربه بعمق جميل فالتر بنيامين وهو يتحدث عن «علم جمال الجموع» فى باريس القرن التاسع عشر. يقول ويلمز: «إن الناس فى الشارع المزدحم مجهولون بالنسبة لمن ينظر إليهم»، و«كان الغموض موجودا منذ البداية فى تفسير زحام المدينة بلفظ «جمهور» أو

«جماهير» كبديل مهم عن اللفظ الأقدم «الغوغاء». يقصد ويلمز بقوله الإنسان المغترب، الذى هو جوهر العمل الروائى، غير أنه يبين أولا ارتقاء «إنسان المدينة» فى جدل الاغتراب والوحدة. فـ «إنسان المدينة» يذوب فى الزحام، ويخسر دفء العائلة والانتماء العضوى، ويندفع مغتربا فى شوارع عريضة ومستقيمة، لكنه لا يلبث أن يعوض غربته بانتماء حداثى أكثر انطلاقا ورحابة، قوامه الثقافة والسياسة والحوار الجماعى وانهدام المعايير العضوية الساكنة أمام الفردية الدينامية التى تؤسس لذاتها معايير جديدة.

ينطوى حديث المدينة على حديث المتعدد، قراءة وكتابة وتخيلا، المختلف عن أحاديث القرى الضيقة، حيث البشر متماثلون فى تماثيل العادات والقيم والنصوص المقروءة. ففى مقابل كتاب القرية، المقروء قبل قراءته، يبدو كتاب المدينة كتابا لم يكتب بعد، أو كتابا لا يكتب إلا لتعاد كتابته من جديد. وفى مقابل القرية التى ترمى على من يفد إليها صفة الغريب، تظهر المدينة مخزنا للغرباء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة، تقايض الغربة بتحرر محتمل، وتنفى العزلة بتصورات غير منعزلة. وعن هذه المدينة تصدر «رواية الأعماق» بلغة بيير ماشيرى، إذ الإنسان أعمق اتساعا من الشعب، وإذ الإنسان لا وجود له خارج الشعب أيضا.(١٨) تستمد المدينة قوامها من عناصر تجاوز الأبنية المكلفة وإشارات المرور ومراكز السلطة وحشود الشرطة وقوى الأمن، وتتمثل، أول ما تتمثل، بكيف بشرى مختلف، يتفرد فيه الإنسان متعددا، ويتعدد ولا يخسر من فرديته أشياء كثيرة. ولعل الجماهير، المرتقية كيفيا، هى التى جعلت من باريس بودلير موقعا هامشيا، بعد فترة هزيمة الثورة عام ١٨٤٨، لأن الجماهير الحالمة والمندفعة هى التى تجعل المدينة مدينة، وهى التى تخلع عن المدينة صفاتها، إن سقطت أحلامها ممزقة تحت وابل رصاص السلطة التقليدية. وبسبب دلالة المدينة هذه، ميز ريموند ويلمز بين «الجماهير» و «الغوغاء»، كما لو كان العنصر الأخير ينتمى إلى زمن ما قبل المدينة، وكان العنصر الثانى امتدادا لفضاء مكانى يعيد تهذيب البشر.

بهذا المعنى، تبدو الرواية، تاريخيا، مرآة تقابل جملة من المرايا المتناظرة. فالمدينة مرآة لها، وهى مرآة المغترب الذى دخل المدينة ورمى بعاداته بعيدا، والمرآتان معا تعكسان جماعية الحوار الفكرى وتكافل الطاقات المبدعة وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام. وهذه المرايا جميعا تسرد سيرة الحداثة الاجتماعية التى أنتجت جمالية الجموع المغتربة ـ الموحدة ورواية الأعماق، إذ الإنسان يغوص فى الحياة منفردا ويؤوب إلى مرفأ جماعى. وإذا كانت المدينة والرواية مرآتين متقابلتين تعكس كل منهما قامة الأخرى، فإن المدينة التى تنقب عنها الرواية العربية غائبة، فى معظم الأحيان، أو غائبة وحاضرة فى آن؛ غائبة فى «جمالية الجموع» وحاضرة فى نسق معمارى لا أمس له. فالمدينة العربية، غالبا، لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة مرجعها فى ذاتها ومؤسساتها مستقلة ومنتجة، ذلك أنها فضاء أعزل، تشكله السلطة، إن كان واهن الشكل، وتختلس السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم. ولهذا تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم ما عرفته ولا تنتج تراكما ممن وفد إليها، بل تغوص فى تراكم كمى عقيم. ولأنها مدينة يتسرب منها الزمن، فإنها تظل معلقة فى زمن «الغوغاء»، بلغة ريموند ويلمز، بمعنى آخر: إن كانت باريس بودلير قد تحولت إلى موقع هامشى، بسبب إخفاق ثورة الجموع الحالمة عام ١٨٤٨، فإن المدينة العربية بقيت موقعا هامشيا، لأنها لم تحتضن الجموع الحالمة التى تنجز الثورة.

تقلب الملاحظات السابقة صورة الرواية العربية، وتنقلها من وضع الجنس الكتابى الذى يكسر القانون إلى وضع جنس كتابى يلتقى بما يكسره. وفى هذا الوضع تأخذ الرواية، فى علاقاتها بالمدن العربية، أحد شكلين، فتكون، فى الشكل الأول، رواية فى طور التكوين، لا تختلف فى وضعها عن وضع المعارف النظرية اللازمة لبناء نظريتها، وتكون، فى الشكل الثانى، رواية مكونة، دون أن تلتقى بمعارف نظرية على صورتها، أو بقارئ اجتماعى، يحتفل بها بوصفها ظاهرة اجتماعية.

وقد تحتقب الرواية، فى شكلها الأول، أسئلة مجتمعها الذى مسته حداثة عارضة؛ إذ إنها وجه حداثى ناقص ومختلف من وجوه حداثته الهجينة، فى حين أن الرواية، فى

شكلها الثاني، تطرح أسئلة مختلفة، مرجعها تفاوت الأزمنة الاجتماعية، حيث الأدبي يعارض الثقافي والسياسي يغاير الاقتصادي. والحالة الأخيرة مسوغة نظريا، وتعثر في التاريخ الأدبي على أمثلة توافقها، أوضحها حالة الروائي الروسي دستويفسكي. فهذا الروائي أفضل من عبر عن نفسية الشعب الروسي، كما تقول كاسندرا بريام:

> إلا أن أدبه لم يكن شائعا في بلاده. وربما كانت أوربا أكثر استهلاكا لإنتاجه من بلده روسيا، حين كانت طبعات كتبه لا تتعدى الألف أحياناً، وكذلك كتب تشيخوف التي لم تنل حظها من النشر في الداخل وفي الخارج إلا بعد وفاته بزمن طويل.(١٩)

وتظهر حالة دستويفسكي تباين الأزمنة الاجتماعية، وتدلل أولا على إمكان ظهور رواية كبيرة في بلد متخلف.

تنظر الرواية العربية، في شكلها الثاني، إلى مرآة دستويفسكي وتكسرها في آن. فهي تنظر إليها لترى إمكان الرواية في حقل ثقافي غير روائي، وهي تكسرها لأن مآل المجتمع الروسي غاير مصائر المجتمع العربي. فالرواية العربية التي ولدت مع عصر التنوير أخذت، وهذا منطقي، بأسطورة التقدم الذي لا يخطئ سبيله، غير أن الأسطورة الموثوقة ما لبثت أن خدعت حاملها، لأن المجتمع، الذي ينتج كتابة وقراءة الرواية بوصفهما علاقتين مجتمعتين، قد ضل سبيله. تقدمت الرواية وتأخر قارئها، لأن أجهزة الدولة المختلفة أنتجت قارئا يذهب إلى الواحد ويبتعد عن المتعدد. ولهذا، فإن الرواية العربية، ومنذ هزيمة حزيران، تتطور بمعزل عن التطور الاجتماعي العام، كما لو كانت علاقة هامشية، يكتبها مثقفون مستنيرون وتتجه إلى الجمهور المستنير الذي هو في انحسار لا مزيد عليه.ولعل وعى الرواية هذه بمصيرها قد أملى عليها كفاحية يائسة، كأن تندد، بجرأة عالية، بكل ما يهدم المتعدد ويقدس الواحد، وكأن تستعيد أطياف عصر التنوير وترثيه معا. وبسبب هذا، فإن الرواية العربية تتجلى، اليوم، راسبا تراجيديا من رواسب الزمن التنويري، تزدهر كيفيا بقدر ما يزدهر الجمهور الذي يقلع عن قراءة الرواية.

الرواية العربية وتقاليد النظرية لنظريات الرواية:

يقول إيان واط في كتابه (نشوء الرواية):

> لقد كانت عظمة ديكارت تكمن أصلا في منهجه، أي في عزمه المطلق على عدم تقبل أي شئ اعتمادا على منطلق الثقة، وأما كتاباه «بحث في المنهج» ـ ١٦٣٧ ـ و«التأملات» فقد فعلا الشئ الكثير لإبراز الافتراض الحديث إلى حيز الوجود، الافتراض الذي تم بناء عليه تصور السعى خلف الحقيقة كأمر فردى بحت ومنفصل منطقيا عن تراث الفكر السلفي، بل و على الأرجح كأمر لا سبيل لبلوغه إلا بالانفصال عن ذل الفكر.(٢٠)

يضئ قول واط معنى الكتابة الروائية وشيئا آخر. تبدو الرواية، في الإضاءة الأولى، الشكل الأدبي الباحث عن «الحقيقة»، بعيدا عن القوالب الجاهزة، وقريبا من كل ما يمثل الفردي والابتكاري الجديد والمتمرد الطليق. بل إن هذا الابتكاري الجديد هو الذي يفرض السيرة الذاتية للروائي جزءا من كتابته الروائية، مؤكدا الخبرة الذاتية للكاتب، كما لو أن الروائي يستعيد، على طريقته، قول ديكارت: «أنا أفكر فإذا أنا موجود». ويتوزع «الشئ الآخر»، الذي ينطوي عليه قول واط، على أمرين، يشير أحدهما إلى العلاقة بين الرواية والفلسفة، ويرد ثانيهما إلى دور الفلسفة، أو ما هو قريب منها، في بناء نظرية الرواية. فمقولة الفرد، أو الواحد ـ المتعدد، التي نهضت عليها الرواية الكلاسيكية، لا تنفصل عن الفلسفة الحديثة التي جعلت من الإنسان مركزا للعالم، وهو ما يتيح لإيان واط أن يقرأ الفردية الروائية على ضوء فلسفة لوك وديكارت. إضافة إلى ذلك، فإن الناقد الإنجليزي، يتكئ على معطيات الفلسفة الحديثة، المتمثلة في مقولة «الواقعية»، كي يقرأ أعمال ريتشاردسون وفيلدينج وديفو. وفي قراءاته هذه يدلل على أن بناء نظرية في الرواية يستند، أول ما يستند، على مقولات نظرية صادرة عن خارج الحقل الروائي.كأن الرواية لا تشي بمكنوناتها إلا إذا استنطقت بمفاهيم خارجة عنها، تنتمي إلى الحقل الثقافي التاريخي الذي ولدت فيه الرواية.

وإذا كان واط يمزج في كتابه بين المفاهيم النظرية والتحليل الروائي، فإن لوكاتش، في كتابه (نظرية الرواية)،

ينبى نسقا مفهوميا يحلل الفرق بين الملحمة والرواية، اعتمادا على فلسفة فيخته، وفى تعارض واضح مع فلسفة هيجل، أى فى تعارض مع فلسفة يعرفها ويعتمد عليها وينفيها. وسيأخذ لوكاتش بموقف مختلف فى عامى ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥، فى مداخلتيه «تقرير عن الرواية» و«الرواية»، حيث يعتمد المبادئ الجمالية الهيجلية نموذجا، بعد «تنقيحها» ماركسيا. فلقد مايز هيجل بين الملحمة والرواية، وفقا لفلسفة التاريخ التى ترصد رحلة العقل من زوايا الظلمة إلى ملكوت النور. وقبل لوكاتش بما قال به هيجل، وقد «نقحه»، بعد أن جاوز الحاضر الذى جمد هيجل قوله فيه، محدثا عن «ملحمة جديدة»، تقطع مع الرواية البرجوازية التى كانت قد قطعت بدورها مع الملحمة القديمة. وسواء أنجبت الرواية البرجوازية من ذاتها نقيضا يحفر قبرها، أم قبرت نقيضها المفترض قبل ولادته، فإن تأملات لوكاتش الفلسفية عن الرواية، لم تكن ممكنة دون الحقل الفلسفى الذى دار فيه، والذى يحتضن فيخته والكانتية الجديدة فى مرحلة منه، ويتضمن هيجل وماركس فى لحظة تالية. ولا يختلف الأمر فى شئ عند لوسيان جولدمان وجهده النظرى عن (نحو علم اجتماع الرواية)، الذى استأنف إشكالية لوكاتش فى كتابيه (نظرية الرواية) و(التاريخ والوعى الطبقى)، المحدثين عن الاغتراب وصنمية السلعة وانحسار مساحة الواقع أمام مساحة الأشياء فى المجتمع البرجوازى.(٢١)

بلور لوكاتش مفهوم «التشيؤ» فى (التاريخ والوعى الطبقى)، وهو يقرأ المجتمع الرأسمالى، كما حدثه عنه كارل ماركس، وطبق جولدمان مفهوم الأول على شكل جديد من المجتمع الرأسمالى، يحول الفرد المغترب إلى شئ لا كيان له، عبرت عنه رواية آلان روب جرييه.

ولم يكن بإمكان مارت روبير أن تنجز دراستها الجميلة المليئة بالإيحاء (رواية الأصول وأصول الرواية)، خارج الإنجاز النظرى الكبير الذى قدمه فرويد. فكتاب روبير كله يتخذ من «الرواية الأسرية» مرجعا له، إذ الرواية المكتوبة استعادة لرواية عاشها الإنسان طفلا، وإذ الرواية ضرورة علاجية تعطى الإنسان توازنا يحتاج إليه. أما ميخائيل باختين، وعلى ضفة أخرى، فقد بنى مساهمته النظرية فى حقل الرواية بمواد مستقاة من حقول معرفية متعددة، تنطوى على علم اللغة والفلسفة الكانتية والرومانسية الألمانية وشذرات من الفلسفة الماركسية.(٢٢)

وولدت «نظريات الرواية» فى حقول ثقافية تتميز بتعددية معارف حديثة، أى تتسم بالحديث المتعدد والمتعدد الحديث، وذلك فى فضاء يشتمل على الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة والأنثربولوجيا. وربما كانت هذه «النظريات» تتأمل وجوه الرواية بمقولات العلوم الاجتماعية الأخرى، بقدر ما كانت تعيد قراءة هذه العلوم على ضوء الإنجاز الروائى. فكل جنس من المعرفة يقرأ ذاته فى غيره، ويقرأ غيره على ضوء ذاته. وقراءة كهذه غير ممكنة إلا بسبب التداخل والتفاعل بين أجناس المعرفة المختلفة. فالمعارف الحديثة لا تتراصف ساكنة وتتجاور صامتة، بل تتفاعل وتتداخل وتتصارع، لأن تفاعلها وتكاملها شرط من شروط حداثتها، أو لأن حداثتها ـ خارج الجوار الخلاق ـ تبدو مستحيلة. ولعل هذا التفاعل هو الذى قاد بيير ماشيرى إلى مفهوم «الفلسفة الأدبية» الذى يعين النص الأدبى امتدادا نوعيا لنص فلسفى، ونصا أدبيا يقترح فلسفته الخاصة به.(٢٣)

والسؤال هنا: إن كان النص الروائى يضئ فلسفة خارجه ويقرأ على ضوء فلسفة لا ينفصل عنها، فما الفلسفات العربية التى تطلق النصوص الروائية وتسترجعها؟ والجواب بسيط: إن الرواية العربية هى الحيز الكتابى النوعى الذى نقرأ فيه الفلسفات العربية وغيابها فى آن. فالفلسفة حاضرة فى النص الروائى العربى الذى حقق استقلاله الذاتى من حيث هو جنس أدبى، والفلسفة غائبة، لأن ما هو خارج الرواية، والأدب عموما، لم يحقق استقلاله الذاتى، لأنه ظل امتدادا للواحد، الذى ينكر المتعدد.

لا تنفى المقدمات السابقة إمكان بناء نظرية للرواية العربية، إن كانت تنفى إمكان التطبيق الآلى لـ «نظريات الرواية» الغربية على الرواية العربية فهذه النظريات تقدم الكثير من المواد النظرية التى تضئ تاريخ الرواية العربية. غير أن هذا التاريخ، فى أشكاله المختلفة، يظل المرجع الأساسى الذى يسمح بتأمل نظرى لوضع هذه الرواية، كما لو كانت «نظرية الرواية العربية» نظرية فى تاريخها الخاص الذى شكلها فى حقل مغلق، وطورها فى حقل يبدو قد كسر انغلاقه، ثم ردها من جديد إلى حقل مغلق، لا تأتلف معه.

هوامش:

(١) طه حسين: **حديث الأربعاء**، الجزء الثالث، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، ص١٦.

(٢) مارت روبير، **رواية الأصول وأصول الرواية**، دمشق، ١٩٨٧، ص: ١٩٩.

(٣) ت. تودوروف: **ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى**، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٤٢.

(٤) م. باختين: **الكلمة فى الرواية**، دمشق، ١٩٨٨، ص ١١٤.

(٥) المرجع السابق، ص ١١٢.

(٦) عبدالرحمن الكواكبى: **طبائع الاستبداد (ديوان النهضة)**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣ ص: ٤٩.

(٧) أنطون زحلان: **العلم والسياسة العلمية فى الوطن العربى**، بيروت، ١٩٨١.

(٨) قسطاكى الحمصى: **منهج الورّاد فى علم الانتقاد**، القاهرة، ١٩٠٧.

(٩) Poetics, vol 14, nos 1/2, april 1985, Amsterdam p. 17

(١٠) المرجع السابق .P. 17-25

(١١) **قضايا فكرية**، القاهرة، الكتاب الخامس والسادس، يونيو ـ يولية ١٩٩٥، ص٤٩٥.

(١٢) فرح أنطون: **المؤلفات الروائية**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص٤٥.

(١٣) فرنسيس فتح الله مراش: **غابة الحق**، بيروت، ١٩٩٠، ص: ١٧.

(١٤) أحمد فارس الشدياق: **سلسلة الأعمال المجهولة**، دار الريس، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٣٢.

(١٥) عبد الله العروى: **ثقافتنا فى ضوء التاريخ**، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢، ص: ١٢٢.

(١٦) ت. زيولكوفسكى: **أبعاد الرواية الحديثة**، بيروت، ١٩٩٤، ص: ٢١٨ ـ ٢١٩.

(١٧) **الحداثة وما بعد الحداثة** (كتاب جماعى)، أبو ظبى، الإمارات المتحدة، ١٩٩٥ ص ١٤٧.

(١٨) P. Maherey: **Aquoi pense la litterature,** Paris, p. u. f. 1990, p., 79-83.

(١٩) **فصول فى علم الاقتصاد الأدبى** (حنا عبود)، اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٩٧.

(٢٠) إيان واط: نشوء الرواية، دمشق، ١٩٩١، ص: ١٠.

(٢١) انظر G. Lukacs: **La Theorie du Roman** Paris , Eds. Gonthier, 1963, P., (157 - ...)

(٢٢) انظر **Bakhtin School Papers,** Vol. 10, Oxford 1983, p: 1-4.

(٢٣) انظر: P. Macherey, p. p: 7 - 11.

العنصر العربى بوصفه مادة سردية فى الرواية الإسبانية المعاصرة

بيدرو مارتينيث مونتابث*

كان للموضوعات العربية حضور دائم فى الأدب الإسبانى من العصر الوسيط حتى وقتنا الحالى. هذا الحضور بالطبع، كان يخضع لكل التحولات والتبدلات التى كانت تفرضها عليه الظروف و الأوضاع المختلفة التى تعرض لها على مر السنين.

ويعتبر هذا الاستمرار المتنوع أحد الخواص المميزة للأدب الإسبانى؛ بل إنه اكتسب أيضا، بفضل هذه الاستمرارية، مكانة مغايرة ومختلفة بين الآداب الأوروبية الغربية.

إن فعل الاستمرارية للحضور العربى فى الأدب الإسبانى كان طبيعيا تماما وخاليا من أى إجبار أو اصطناع، فقد أتى نتيجة للبنية الحياتية الإسبانية التى كانت تمر بعملية جديدة طويلة ومعقدة من إعادة التشكيل والتنقية طوال العصر الوسيط.

إننا هنا بصدد ظاهرة تتخطى، بمراحل، المدلولات الأدبية الصرفة، وترنو إلى مستويات مادية ورمزية غاية فى السمو، مستويات ذات أبعاد جدلية؛ سواء من الناحية البنائية أو الوظيفية.

فالعناصر العربية لها جوهر المزاج الإسبانى نفسه وطبيعته، ووجودها فى الثقافة الإسبانية قد تقرر بشكل حر إرادى لا بغية الرغبة فى التقليد. وفكرة أن تكون الحياة الإسبانية جزءا من الحضارة الغربية لا تتعارض على الإطلاق مع أن تكون للحضارة الإسبانية هويتها الخاصة المتفردة. ومما لاشك فيه أن الفضل الأكبر فى هذا التفرد يرجع إلى دخول العديد من العناصر الأجنبية التى اندمجت وتداخلت، فى

* رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية والشرقية بجامعة الأوتونوما بمدريد.

- ترجمة **سهير جابر عصفور**، قسم اللغة الإسبانية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

وقت متأخر، مع الحضارة الإسبانية التى من بينها العنصر العربى الإسلامى الذى له قدر لا يستهان به من التأثيرات فى هذه الحضارة فى أكثر من جهة. ومن هنا، أضحى تغريب إسبانيا ذا وضع مختلف، ليس فقط من حيث الشكل ولكن من حيث المضمون أيضا، يبدو هذا جليا واضحا فى مجال الأدب، ومن غير اللائق أن نظل ننكر هذه الحقيقة الواقعة، وذلك لعدة أسباب من بينها أن التعددية دليل على الثراء والعمق.

كان للعناصر و الموضوعات العربية حضور متميز طوال العصر الذهبى للأدب فى إسبانيا؛ أى فى القرنين السادس والسابع، ومثال على هذا ذلك النوع الأدبى المعروف باسم الرواية الموريسكية التى ولدت فى السياق الدرامى لنهاية الإسلام فى إسبانيا وسقوط غرناطة. وقد عكست ـ بشكل رائع، لا مثيل له ـ أعمال ميجيل ثربانتس أعظم كتاب إسبانيا على مر العصور هذا الحضور العربى الإسلامى. يظل لهذه الظاهرة وجود لا يمكن التغاضى عنه فى عصور الرومانسية والحداثة التى يمر فيها النتاج الأدبى الأوروبى الغربى ككل بحالة استشراق نهمة فى بحثه عن كل ما هو غريب ومختلف. إن أمثلة الكتاب الإسبان أو الإسبان الأمريكيين الذين ساهموا فى هذا النتاج الاستشراقى لا حصر لها، نذكر منهم، على سبيل المثال، إميليو جو ميث كاريو والغرناطى إيساك مونيوث.

ويتعرض أحد أبحاثى (المنشور ١٩٧٧ بعنوان «أصداء مشاكل العالم العربى المعاصر فى الثقافة الإسبانية») لهذا الحضور العربى فى فترة ما بعد الحرب الأهلية.

سوف أعرض فى هذا البحث البسيط لبضع روايات رئيسية ظهرت فى إسبانيا خلال العقدين الأخيرين، بوصفها نماذج منتقاة من نتاج ضخم مازال يرى فى العنصر العربى نقطة الانطلاق.

أود أن أنوه منذ البداية أننى لن أتعرض لأعمال العظيم خوان جويتسولو؛ أولا لأن أعماله قد قتلت بحثا، و ثانيا لأن الكتاب الذين سأعرض لهم هم أحدث وأجدّ بالنسبة إلى القارئ العربى.

لقد أوضحت، فى العديد من المناسبات، أن الإسبانى حين يريد أن يصوغ رؤية عن العالم العربى عليه أن يوجه نظره إلى الداخل وليس إلى الخارج؛ يتمعن فى ثقافته الإسبانية ويدرس علم مجتمعاته البشرية ذاتها. المكان العربى يبدأ جزئيا بداخلنا نحن، إنه نسبة من تكويننا وهذا يميزنا عن بقية شعوب أوروبا الغربية. إننى أشير هنا بالطبع «للحدث الأندلسى» ذى الماهية الإسبانية العربية، الذى نشترك فيه مع العرب بوصفه ماضيا وميراثا محفوظا، وذاكرة تجميعية ومشروعا ثقافيا بين الشعبين يتجاوز الأزمنة والأماكن.

لقد انتهت الأندلس من حيث هى حقيقة تاريخية، ولكنها باقية بوصفها حقيقة رمزية وهدفًا نتطلع به للالتقاء ولخلق علائق بين الطرفين. إنه مبدأ جدلى وتكميلى لا نظير له أغفلناه ولم نعره القدر الكافى من الموضوعية عربا وإسبانا.

كتب أنطونيو جالا، أحد عمالقة الأدب الإسبانى، مرثية أندلسية أصيلة متمثلة فى روايته (المخطوط القرمزى) (برشلونة: ١٩٩٠ ـ ٦١١ صفحة) التى استلهمها من شخصية أبى عبدالله الصغير، آخر سلاطين بنى ناصر ونقطة النهاية المأساوية لمملكة غرناطة. الرواية هى مزيج بين البكاء والغناء للأندلس التى كان من الممكن أن تكون. وهى مصاغة فى نثرية بديعة مرسلة ومحملة بالوصف المبهر. يصور لنا جالا فى هذه الرواية تراجيديا حياة رجل يتعاطف هو معه تماما، وتراجيديا حقبة و مجتمع يمر بفترة عصيبة من الانهيار والانشقاق. وسط كل ذلك يقوم جالا بإعادة خلق عالم له لون قرمزى بحق ـ أى أحمر شديد الحيوية ـ وذلك لايسرى فقط على عنوان العمل وإنما يعبر بشكل خاص عن العاطفة التى تملأ القصة وتهز شخصياتها، كما يعبر عن تيار الدم السائل بين هذه الشخصيات وعن الجرح المفتوح الذى يمثل الوجود لتلك الشخصيات.

فى العام نفسه ١٩٩٠ ينشر كارلوس أسينخو سيدانو فى غرناطة روايته التى هى أيضا رثاء لشخصية تاريخية ذات وجود درامى، (ابن أمية ملك الأندلسين)، فى ٤٥٥ صفحة. وكما نفهم من العنوان، فالكاتب يقتبس روايته من التحولات التراجيدية فى حياة أحد أبناء بنى أمية القرطبيين الذى ارتد

للمسيحية وعرف من وقتها باسم دون فرناندو دى بالور إى دى كوردوبا، والذى حين قرر استعادة عقيدته الإسلامية فيما بعد التحق بجبهة الموريسكيين أثناء ثورتهم ومعركتهم ضد فيليب الثانى فى البوخار راس متسببا فى أزمة أهلية ذات أبعاد عميقة وعنيفة؛ فقد قامت حرب شنعاء استمرت لمدة عامين اضطرت فيها الملكية الإسبانية لتكريس أعداد هائلة من أفضل فئات جيشها.

وقد مات آخر ملوك الأندلس، ابن أمية، مقتولا على يد عصابة من الثوار التابعين له هو شخصيا.

وهناك قصة كتبها «فيليكس دى أثوا» أعتقد أنا شخصيا أنها مثيرة للغاية، وهى بعنوان (منصورة) [برشلونة ١٩٨٣ _١٧٢صفحة]. والقصة، كما يعلن الكاتب نفسه، مأخوذة عن نص فرنسى من منتصف القرن الثالث عشر كتبه جويه دى جوا نفيل، وهى تحكى عن العذاب والمعاناة اللذين صاحبا إحدى الحملات الصليبية المكونة من فرسان قطالونيا على الأرض المقدسة، ومكان هذه المعركة لم يكن بالطبع شبه جزيرة إيبريا وإنما المشرق، وهو حدث غير عادى وجديد للغاية على بانوراما الأدب والثقافة الإسبانية. ويتميز عمل أثوا بأسلوبه القوى حيث يستعير الكاتب أسلوبا سرديا من العصور الوسطى من حيث المفردات والمفاهيم. القضية بالطبع مطروحة ومتناولة أساسا من وجهة نظر الشخصيات المسيحية، لكننى أرى أن الجوانب السلبية والإيجابية معروضة بشكل متوازن.

إن رواية أثوا لا تعبر فقط عن قضية إحباط قديمة، من المحتمل أيضا أنها تعكس لنا حالة الإحباط المعاصر التى يحياها جيل الكاتب.

لا يمكن الإحاطة بأعمال الكاتب الكبير فرانثيسكو أومبرال؛ حيث تكثر بها الإشارات والإضافات والقرائن الدالة على شديد اهتمامه بكل ما هو عربى - وأيضا يهودى - مما يعدّ دليلا وحجة على الموضوع الذى يمثل انشغاله الدائم الأساسى وهو: إسبانيا وكل ما هو إسبانى. وروايته (بريق إفريقيا) [برشلونة ١٩٨٩، ١٨٨صفحة] دليل قاطع على ما نقول. المغامرة الاستعمارية الفاشلة للإسبان فى المغرب، والمعروضة من وجهة النظر القشتالية، هى الحجة الرئيسية والمناسبة لهذه الرواية وذلك لدراسة الطبائع المتناقضة والمعقدة للشعب الإسبانى. هذه الطبائع والأمزجة المتضاربة التى تسعى إلى أن تخلق تركيبة، أو صيغة جدلية ما، من الصعب، بل من المستحيل تحقيقها. أومبرال هو أستاذ عظيم فى الكتابة النثرية، وفى الوقت نفسه هو مفكر الجماعة والهوية الإسبانية. ومن المؤسف أنه مازال غير معروف فى العالم العربى. هذا الكاتب يرفض تماما عدم التسامح الذى أبدته إسبانيا التوحيدية التى كانت تطارد اليهود والمسلمين، حيث يقول:

> لقد ظللنا نطردهم طوال التاريخ وهذا مضيعة للتاريخ. لقد كانوا يدرسون الرياضيات ونحن نجهلها وكانوا يعرفون حضارة المياه ونحن لا، وبدلا من أن نتعلم منهم ونقتدى بحضارتهم طردناهم من إسبانيا.

فلنترك الأحداث والمواقف الخاصة بالماضى ولنعد للحاضر. إن الوجود العربى لم يعد يمثل للروائى الإسبانى العنصر نفسه المثير للاهتمام والقلق الذى كان فى الماضى. فلقد اختلفت الأوضاع الآن وأصبحت أكثر تحديدا، كل فى مكان محدد يناسبه ويلائمه. بالطبع، حين يتغير إطار العلاقة فالعلاقة تتغير هى الأخرى. دعونا نرى كيف حدث هذا، بشكل مختصر للغاية، من خلال بعض الروايات التى ظهرت خلال هذين العقدين الأخيرين.

أخذ بعض أنواع القصص من الوجود العربى مناخا لها تصوغ بداخله أحداثها. من هذه الأنواع قصص المغامرات التى هى بالطبع مثيرة لأنها تنتج سينمائيا أو تليفزيونيا. فهى تلك القصص النمطية ذات الحبكة التى تدور حول الحب والجنس والخمر والغرابة، كل ذلك مخلوط بشكل غير متوازن وخال من التجديد أو الإبداع. لن أشير هنا للكاتب غزير الإنتاج البرتوباثكث فيجيروا الأكثر شهرة فى هذا المجال، وإنما سأشير فقط إلى اسم قصة لكاتب أقل شهرة وهو چيمى خيمينيث أرناو، و روايته (غير الراضين) [برشلونة ١٩٨٢: ٢٠٦ صفحة]، كذلك رواية (مؤامرة فى الخليج) [برشلونة ١٩٨٢، ٢٦٩صفحة] التى كتبها فرناندو شوارتز.

الإطار العام لهذه الرواية هو السياسة الدولية بكل ما تشمله من معارك وأزمات، وليس هناك أفضل من الشرق الأوسط ليكون مسرحا لمثل هذه الأحداث.

وعلى الصعيد الآخر، هناك نماذج أخرى من الروايات تتميز «بحبكتها الداخلية» على عكس الروايات التى أشرنا إليها من قبل ذات الحبكة الخارجية؛ فالأولى تمثل استجابة لمواقف أكثر جدلية وتعقيدا وعمقا، على عكس «الحبكة الخارجية» التى تختص بالمشاعر والسلوكات الفردية أو الجماعية والأطر الاجتماعية التى تضمها. وبالتالى نحن إزاء روايات ذات شحنات حميمة وأبعاد أكثر عمقا، تعكس لنا ما يمكن أن نسميه أزمات داخلية عميقة لا خارجية عابرة.

والمشاكل التى يطرحها هذا النوع من الروايات نابعة بالطبع من الاختلافات التى تظهرها المعايشة بين أفراد وثقافات ذات وضع ونسق قيم مختلفين. من الجدير بالذكر أن الحضور العربى الذى يثير اهتمام كتاب أوروبا بشكل عام هو الحضور المغربى؛ فهو الذى غالبا ما يظهر فى الرواية الإسبانية فى العقود الأخيرة؛ فهذا العنصر المغربى وبالتحديد المراكشى، يمثل المهرب المعنوى والمادى لاكتشاف احتمالات وأبعاد إنسانية حديثة أرهقها «روتين» الوجود اليومى على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

مثل هذه الروايات غالبا ما تثير فى النفس الشعور بإغلاق عالم ما وفتح آخر جديد، أى شعور بالإحباط كما بالأمل.

وبما أن الأضرار الناتجة عن اختلاف الثقافات تمس كلاً من الطرفين، فقد كان من البدهى أن يتم فى هذه الروايات تداخل وتبادل للأدوار بين الشخصيات المتصارعة. فكل من الطرفين بإمكانه التعبير عن متاعب الحياة وفى الوقت ذاته عن عظمتها. أكرر تأكيدى أن هذه الروايات هى وليدة عصرنا الحالى، بكل ما يحمله من أزمات عميقة وتناقضات وحاجة لإعادة تنظيم شاملة للوجود الإنسانى ككل. لكل هذه الأسباب أعتقد أنه سيكون من الرائع إنجاز دراسة مقارنة للنتاج الأدبى الإسبانى المعاصر - وبالتحديد الرواية - والنتاج العربى بشكل عام.

وليس من الغريب أن تظهر فى هذه القصص، عبر مناهج ومصادر وطرق متنوعة، هذه الروح الخاصة بأهل البحر المتوسط، أو بمعنى أدق هذا الإحساس بهم. فهو شئ غير محدد وواضح وإنما حدس نابع من اللاشعور. فتناولنا للطبيعة العربية يدور فى مدار الذى «كان من الممكن أن يكون» وليس «ما هو كائن بالفعل». نحن إزاء حالة ذات أبعاد واحتمالات غير معروفة بعد، فهى إحدى حالات علم الأنثروبولوجيا التى مازالت تمر بلحظات حرجة ومعقدة من الانكشاف وإرساء الدعامات. يقول رفاييل تشيربس، أحد أهم ممثلى هذا الاتجاه الأدبى:

إن افتتانى المتزايد بكل ما يخص أهل البحر المتوسط لم يولد من مفاجأة اللقاء غير المنتظر، وإنما نتيجة لاكتشافى طبقات أو مستويات معينة فى جغرافية ذاتى كنت أجهل وجودها، أو كنت أعتقد أنها تلاشت إلى الأبد. لذا، لم يكن لهذا اللقاء توهج أو لهيب ما، و إنما كان بمثابة النبش فى الحفريات.

من بين العناوين الجديدة بالذكر، بوصفها ممثلة لهذا النوع من الروايات، رواية (ميمونة) [برشلونة ١٩٨٨، ١٣٤ صفحة] لرفائيل تشيربس الذى سبق وأشرنا إليه، ورواية (أركاديو والرعاة) [مدريد ١٩٨٦، ٢٢٢ صفحة] لإميليو سولد. هما نصان مختلفا المواضيع والبنية، لكن كليهما يدور فى فلك الإحساس والمزاج الذى نتحدث عنه. وفى رأيى أنهما يمثلان أفضل دليل أدبى روائى على فعل المهاجنة الذى يتم بين الطبائع البشرية.

آخر الأسماء التى سأذكرها هو اسم الروائية أديلايدا جارثيا موراليس. والمذهل بخصوص هذه الروائية هو أن كتاباتها تتصف بأقصى درجات الترابط التام الذى لا تشوبه شائبة، مثال على ذلك روايتها الأخيرة (نسمية) [برشلونة ١٩٩٦، ٤٢١ صفحة]، حيث تعرض فيها للعالم المذهل الذى تحياه امرأة إسبانية من عصرنا الحالى تحولت إلى الإسلام. تستخدم جارثيا موراليس، فى سردها المكثف الصريح هذا، بعض العناصر العربية التى كانت قد ألمحت إليها بشكل

غير واضح فى إحدى رواياتها السابقة المنشورة ١٩٨٥ بعنوان (صمت جنيات البحر).

تعرض الكاتبة فى (نسمية)، فى لغة نثرية دقيقة وهادئة، تحليلا متقصيا مدهشا للبطلة وللشخصيات المحيطة بها فى المجتمع: مجموعة الإسبان المتحولين للإسلام الذين يعيشون فى مدينة مثل مدريد؛ حيث يشير عرضها، المتقن العميق، للتعارض بين الأهداف والمصالح والمشاكل والصراعات الدائرة فى مثل هذا المجتمع؛ العديد من التساؤلات فى نفس القارئ، وهى تساؤلات من شأنها أن تغير مفاهيمه عن الحياة.

لقد قمت، هنا، بعمل تقريبى للموضوع المطروح بشكل مبدئى، وهو موضوع أهميته وقيمته آخذتان فى التزايد داخل بانوراما الأدب الإسبانى. وأتمنى أن تتزايد ـ كماً وكيفاً ـ الدراسات الخاصة به سواء فى العالم العربى أو الإسبانى. ولكى أنهى هذا العرض أود أن أقول إن الوجود العربى فى الأدب الإسبانى المعاصر، و بالتحديد فى الرواية، يمثل مادة تدعو إلى التأمل الظاهرى والداخلى معا. فالتعبير عن هذا الوجود قد يختلف من مؤلف لآخر، أو من موضوع لآخر. لكن هذا الوجود ـ مهما اختلفت الآليات والأساليب والمصادر المستخدمة للتعبير عنه ـ فإنه دائما ما توجد، وبوفرة، الدوافع والأساليب الخفية غير الواعية أحياناً التى تسعى لخلق هذا الوجود فى العمل. فهذا الوجود ليس ببعيد عنا؛ فنحن كثيرا ما نستشعره بالقرب منا، يشكل، حتى يومنا هذا، جزءا من طباعنا. أذكر إحدى المقولات الفطنة الرائعة لهذا المفكر العظيم فى كل ما هو إسبانى: دون أميريكو كاسترو، حين قال:

> يكون الرجل متحضرا بحق حين تكون لديه القدرة على إدراك نسق القيم الخفى من وراء الواضح، الذى لا معنى له فى حد ذاته، وحين يفهم أن الوجود يفرض على الموجودات علائق وتداخلات وتبعات.

يجب أن نأخذ فى اعتبارنا دائما هذه المقولة، خاصة حين يكون الأمر متعلقا بأى نوع من العلاقات بين العرب والإسبان.



المركزية الروائية والمركزية الثقافية

مبارك ربيع*

يرتبط مفهوم المركزية، عموماً، بالنقطة الثابتة بالنسبة إلى ما حولها من نقط محيطية وعناصر، بيد أن هذا التصور الهندسى لا علاقة له بمفهوم المركزية الثقافية، أو بعبارة أخرى أعم، فإن هذه المركزية الحضارية تكتسى صفة المركزية من كونها نقطة جذب لما هو لها ويتبعها، بغض النظر عن تناسب الأبعاد أو المواقع. وإن كلا من التاريخ السياسى والتطور الحضارى، ليقدم عديداً من نماذج هذه المركزية فى مختلف المراحل والمناطق، محلياً وعالميا.

فالمركزية الثقافية تعنى نقطة الجذب بالنسبة إلى ثقافات أخرى ومجتمعات. وأهم ما يميز المركزية من هذا المنظور ارتباطها بالتحول الاجتماعى. وكما يعنى هذا التحول من خلال سيرورة التاريخ الإنسانى العام، توالى مراحل من ازدهار وأفول للمركزيات الثقافية، فإنه يعنى تجدد هذه المركزيات من ناحية أخرى، مما يجعل بعض الثقافات المحيطية بالنسبة إلى غيرها، تغير مواقعها، وتكتسب صفة المركزية على حساب غيرها، أو بجانبها، على أساس التنافس أو التوازى.

من هنا، يمكن الحديث عن خاصيات عامة، تكتسبها المركزية من خلال سيرورتها وحسب درجتها من التفاعل مع غيرها. فهناك مركزيات متجمدة، وأخرى رافضة أو مكتفية. ومن ناحية أخرى، هناك دوائر ضمن درجة التمركز؛ فمركزيات معينة تبدو متخصصة أو محدودة المركزية ، بالمعنى الذى يجعلها، مركزية فى نوع واحد أو جملة من الفنون، أو مجالات فى المعرفة أو فى غيرها. ومن الواضح أن أية مركزية كانت، إنما تزداد ازدهاراً وتقدماً، وتكتسب اتساعاً ورسوخا، بقدر ما تكون منفتحة على غيرها من المركزيات الثقافية أو المحيطية، وهو ما يغنيها بالتنوع والتعدد.

* عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

وبغض النظر عن إشكال العوامل الفاعلة فى قيام المركزيات الثقافية، فإن التاريخ يمدنا بما يدل على أن التعدد والتنوع يمثل إخصاباً حقيقياً للثقافة والمركزية. بل يدلنا أيضاً على أن غياب هذا التنوع والتعدد، يؤدى بالمركزية إلى التقهقر والتوقف عن الدور. والواقع أن أية ثقافة أو حضارة اكتسبت طابع المركزية محلياً أو عالمياً، لم يتم لها ذلك بنقاء موهوم عرقى أو فكرى، بل بقدر ما تتلاقح الأعراق والأفكار، بقدر ما تتشكل المركزية، والأمثلة كثيرة من مختلف الثقافات والحضارات، ولعل الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارها مثلت مركزية ثقافية عالمية فى مرحلة من المراحل، أنصع دليل على ذلك من وجوه عديدة، كما أن المركزيات الثقافية العالمية الحالية، وفى طليعتها الأنجلوفونية والفرنكفونية تقدم نموذجاً حياً لذلك. فإسهامات الجنسيات المختلفة فى تشكيلها واستمرارها، وتداخل الأفكار والعبقريات فى إنتاجها، هو أحد أهم خصائصها ومكوناتها، بل هو عامل أساسى فى استمرارها. وليست هجرة الأدمغة هى المدخل الوحيد لفهم هذه الظاهرة، بل مبلغ التعددية والتنوع فى صميم هذه الثقافات، ومدى التفتح لاستيعاب الغير من الثقافات وإدماجه، وما يقف وراء ذلك كله من تشريعات وقوانين ومؤسسات حكومية وغير حكومية، تجعل من ذلك نمطاً جارياً فى الحياة اليومية المتعاقبة.

ومما لاشك فيه أن الثقافة العربية، فى سبيلها لإحياء مركزيتها الخاصة، بجانب المركزية الثقافية العالمية، يمكنها الإفادة من نموذج هذه السيرورة، بالتفتح الإيجابى على مكوناتها الخاصة من جهة، وعلى ما حولها من جهة أخرى.

وإن الرواية العربية، وهى مظهر جديد فى الثقافة العربية المعاصرة، استحدثت بصيغتها من مشهد المركزية الثقافية الغربية الأوروبية. وبالرغم من أن هذا المظهر للعلاقة ما بين الثقافتين العربية والغربية يبدو إيجابيا ومؤشراً على تفاعل وقدرة على التلاقح، وعلى قابلية للتطور من قبل الثقافة العربية، فإنه من جانب آخر، قد تم نتيجة مرحلة تبعية، دون أن تعنى التبعية هنا أكثر من موقف تحليلى، على الخصوص، فليس القصد من استعمال مفهوم التبعية، أية محاولة لاستخلاص أو توجه قيمى معين.

إن سيرورة التحول والتطور، سواء بالنظر إلى الثقافة الغربية الأوروبية فى مظاهر قوتها وازدهارها المتنامية، أو بالنظر إلى الثقافة العربية فى مظاهرها المحيطية بالنسبة إلى الثقافة الغربية تلك، كما فى مظاهر تجددها وخصوصيتها، تظهر مدى ارتباط المركزية الثقافية، والتحول الثقافى عامة، بالتحول الاجتماعى.

ومن هنا يبرز سؤال: إذا كان من المبرر أن تأتى الرواية فى الغرب، وفى أوروبا خصوصاً، استجابة لنمط حياة ومسايرة لمرحلة تطور، فهل جاءت الرواية العربية استجابة لتطور مماثل فى الحياة العربية؟ ولا يعنى تحليل السؤال أننا نتوقع، أو نحاول أن نثبت وظيفة اجتماعية للأدب عامة والرواية خاصة، بقدر ما نعتبر النتاج الإبداعى الأدبى، والفنى، يمثل تعبيراً عن عصره، أكثر مما يمثل صورة مطابقة عنه، دون أن يمنع ذلك أن تتماثل أو تتقارب الصورة والتعبير، وهو ما يعنى ضرباً من التفاعل الدينامى، يمكن استخلاصه واستجلاؤه بعملية عقلية وإبداعية أيضا، من نوع آخر، وكل ذلك يعد بالعلاقة بين التعبير الإبداعى بصفة عامة، والروائى خاصة، عن أن تتصور على نحو آلى؛ فمن الممكن أن يكون التعبير الأدبى عن النموذج الواقعى والاجتماعى مناقضاً أو مجاوزاً، رافضاً أو بديلاً على أساس قطيعة نسبية أو مطلقة، تبعاً للخاصية النقدية الصميمية التى هى نسغ خاصية الأدب، ولا نقول وظيفته.

مما لاشك فيه، أن مسار التحول الاجتماعى العربى، المحمل بوعى رام إلى استعادة الدور، وتدارك متطلبات النهوض الحضارى، كان يدعو إلى خلق أساليب جديدة فى التعبير الأدبى، ولكنه ما كان له أن يلتقى بالتعبير الروائى الحديث والمعاصر، لولا أنه أخذ بنمط الثقافة الأوروبية العربية، بمفهومها العام والخاص، بغض النظر عن درجة ذلك وعن مدى نسبة النجاح فى اتجاهه.

هكذا، يكون التساؤل عن مكانة الرواية العربية، ومدى مسايرتها للتحول الاجتماعى لمحيطها، مثيراً لتصورات من قبيل أنها جاءت فى سياق سيرورة محيطية بالنسبة إلى المركزية الثقافية الأوروبية، وهذا ما جعل التفاوت يجد مكانه

مابين مستوى التحول الاجتماعى ومستوى التعبير الأوروبى، فى مراحل البدايات الروائية العربية، لكنه يمكن أن يلتمس حتى فيما بعد، من فترات ذروة نسبية عرفتها الرواية العربية.

ومن الممكن القول إن هذه السيرورة الروائية العربية فى ارتباطها بالمركزية الثقافية الأوروبية من جهة، والسيرورة الاجتماعية العربية من جهة أخرى، قد أدت إلى ظاهرة يمكن أن توصف بأنها تميل إلى التداخل والاختلاط فى المراحل، عكس الأمر تماماً فيما يتعلق بالثقافة والرواية الغربية، حيث تبدو المراحل واضحة متميزة.

إن تداخل المراحل فى الرواية العربية هو مظهر قد يبدو سلبياً من حيث المبدأ، إلا أنه ـ من ناحية أخرى ـ يمثل تفاعل إغناء فى هذه الرواية، أو هو قابل على الأقل ليكون كذلك، إذا توافرت عوامل ملائمة. وبقدر ما يمثل نتيجة معقولة تتمثل فى الارتباط سيرورة محيطية بأخرى مركزية، بقدر ما يوضح أن الرواية العربية لم يكن لها وعليها أن تمر بكل المراحل الروائية الغربية، فهى فى اشتغال العلاقة المركزية المحيطية على المستوى الثقافى. أما النشأة الروائية العربية المعاصرة، فلم يكن لها إلا أن تأخذ ما تلتقى به من نماذج الروائية المركزية، سواء مستوى الاستيعاب أو الحوار.

إن عديداً من الدراسات يشير إلى سمات عامة فى التحول الاجتماعى الإيجابى فى المجتمعات المتطورة، الأوروبية بالطبع، ويمكن إجمالها فى التوجه المستقبلى للفاعلية الاجتماعية، بما يرتبط بهذه السمة من الجنوح إلى الجديد والتجديد لمجرد الجدة وكذا السعى نحو المجهول، بما يطبع السيرورة الاجتماعية بالتفتح إلى أقصى حد وعلى كل الإمكانات والممكنات، تفتحا موضوعاتيا وبشريا وحضاريا. هذه السمة التى يمكن أن تقابل بما يماثل النقيض فى السيرورة العربية، فى عملية يلتبس فيها بناء الذات، بالإحجام عن اقتحام المستقبل، أو الانحصار فى آنية الحاضر، تجعل تفاوتا واضحاً ما بين السيرورتين، المركزية من جهة، والمحيطية من جهة أخرى.

فالفكر الغربى الأوروبى، يعرض علينا سيرورة متكاملة فى تفاعلها، ما بين اتجاهات فكرية نظرية، وفلسفية، واجتماعية، مع السيرورة الروائية من جهة، ومع السمات العامة للثقافة الأوروبية فى مراحلها المختلفة، من جهة أخرى.

فبينما نلاحظ على المستوى النظرى الفكرى، اتجاهات مختلفة من قبيل مثالية واقعية، وعقلانية وروحانية و واقعية، ومن تجريبية علمية وإيديولوجيا اجتماعية، نجد بموازاتها سيرورة روائية من قبيل رومانسية عاطفية، وطبيعية وصفية وواقعية اجتماعية، أو نقدية أو اشتراكية، كما نجد كلا من السيرورتين السابقتين، وبالأخص الروائية التى تهمنا، تتسم بالتجاوب مع السمات الثقافية العامة للبيئة الأوروبية، خاصة فيما انطبعت به منذ القرن التاسع عشر من ميسم الصراع، بحيث تجلت أهم تياراتها الأساسية بطابع الصراع ابتداء من المنطق الجدلى، إلى البقاء للأصلح، إلى التحليل الطبقى (الصراع الطبقى)، والصراع النفسى. إن طابع الصراع هذا خاص بإنتاج الثقافة الأوروبية، بحيث تبدو هذه الثقافة نفسها، فى نسختها الأمريكية، مخالفة، مما يزيد من سمة التميز وقوة الطابع؛ فالثقافة الأمريكية رغم اعتبارها، ربيبة الثقافة الغربية الأوروبية وامتداداً لها، من حيث المرجعية الأوروبية، إلا أنها تجعل ظروفها الخاصة والموضوعية فى شمال القارة الأمريكية، متسمة بسمة الإجماع بدل الصراع، وقد تركزت مفاتيحها المصطلحية حول مفاهيم، الإدماج أو الاندماج، والشخصية القاعدية والطابع الوطنى باعتباره سمة عامة، بل إن التيارات التى انتقلت من أوروبا إلى الضفة الأمريكية، سرعان ما اكتست طابعاً ثقافياً، أنثربولوجياً أو معرفياً، نأى بها عن طابعها الصراعى المبدئى، وأخرجها مخرجاً آخر.

أما فى محاولتنا ملاحظة مثل هذه السيرورة المتناغمة بمراحلها ومواصفاتها، مع مايربطها بالسيرورة الروائية على الضفة العربية أو فضائها، فإن الرواية العربية تبدو استزراعا أملته ظروف الضغط أو الجذب الثقافى القوى، للمركزية الثقافية الأوروبية على الثقافة العربية.

لابد من الإشارة، هنا، إلى أن السردية العربية التراثية لم تتوقف أبداً، رغم أنها فيما يبدو لم تسر فى طريقها التطورى على نحو إيجابى مستمر، وربما يكون هذا المظهر نتيجة

تفاعل طبيعي مع ثقافتها، ومع السيرورة الأدبية العربية عامة فيما انتابها من توقف وتراجع. لكن السيرة السردية على مستوى الثقافة الشعبية بحكم قوة واقعها، استطاعت بكيفيات مختلفة أن تظل حية بسماتها الخاصة وفى تعبيرها عن المراحل والعصور، إلا أنها لم تكن مصدر انطلاقة للرواية العربية الحديثة، رغم ظاهرة استرجاع العلاقة، التى جاءت نتيجة عوامل وظروف أخرى.

إن ظاهرة المركزية الروائية الغربية الأوروبية، بالنسبة إلى الرواية العربية الحديثة، يجب أن تؤخذ فى دلالتها الثقافية، بالرغم من أن التفاعل الإيجابى يتطلب تبادلا؛ وهو مالم يحصل، ولم يكن له ليحصل فى حالة ميزان القوة بين مكونات المركزية ومكونات المحيطية.

فالثقافة العربية فى موقفها المحيطى، أو فلكيتها إزاء المركزية، اتسمت بالسعى - عبر إرادة ذاتية وعبر وعى وتخطيط - لتحقيق دلالة الارتباط بين الثقافتين، وكذا الارتباط بين السيرورتين الروائيتين، على أساس تفتح وتطور لخلق ثقافة جديدة، تعبر عن مجتمع جديد، وتطبعها بسمة ثقافية جديدة. هذا ما جعل الرواية العربية روائية وفكرية أيضاً دون أن تدعو إليها ضرورة ثقافية؛ يمكن أن تتحدث عن الرومانسية، كما تتحدث عن الواقعية الاشتراكية أو غيرها، فإذا أمكن الحديث عن ثقافة صراع، وثقافة إجماع بالنسبة إلى كل من ثقافة الغرب الأوروبى، والغرب الأمريكى، فيمكن الحديث عن الثقافة العربية أيضاً، بصفتها ثقافة إجماع، وعلى نحو مخالف لمفهوم الإجماع السابق. فالإجماع فى الثقافة العربية يعنى إجماع انصهار والتحام بدلاً من مفهوم النسب، والقرابة، إلى القبيلة، والأمة، وكلها مفاهيم لا تقوم على أساس مجموعات مندمجة للأقلية فى أكثرية، أو فى أقليات أخرى كما هو حال الإجماع فى المجتمع الأمريكى، بل هى تميل - أكثر من ذلك - إلى تجاوز آلية الأقليات، والمجموعات الصغرى والتمحور حول الذوبان الفردى فى الوحدات الأكبر.

إن هذه السمة الثقافية العربية العامة التى تسايرها السردية الشعبية، تركت مكانها لثقافة صراع، ولما يسايرها من سردية حديثة عربية غربية أوروبية، فى نطاق الوعى بضرورة خلق سيرورة جديدة ثقافية و روائية بالتالى.

انطلاقا من هذا الوصف، نستطيع أن نحاول تفسير أو فهم الاتجاهات الروائية العربية أو وضع ملاحظات بشأنها على النحو التالى:

- واقع الحاجز المبدئى، أو الفجوة ما بين الروائى العربى الحديث، والسردية الشعبية، وذلك دون أى داع للدخول فى تفصيل عوامل ذلك.

- واقع تداخل المراحل والملامح الفنية، فى السيرورة الروائية العربية (الواقعيات مثلا) ...

- السيرورة «النفقية» للرواية العربية الحديثة، التى نجمت عن المسرب السياسى الذى وجدت فيه، نتيجة تفاعلها الثقافى الخاص مع المركزية الأوروبية، للتعبير عن مفاهيم الالتزام والضرورة أو الحقيقة الاجتماعية. هذه السمة النفقية أدت إلى طبع السيرورة الروائية على العموم بكل شئ على حساب الجمالية.

رغم هذه الجملة من الملاحظات، وما يشبهها، مما يوحى بتسجيل آثار جد سلبية على السيرورة الروائية العربية، فيمكن من منظور آخر تأكيد إيجابيتها النسبية، باعتبارها إدماجاً للأدب العربى فى السيرورة الحديثة والمعاصرة، بالإضافة إلى إيجابيات أخرى يمكن تسجيلها فى هذه المرحلة، إلا أن الضرورة تفرض إبداء ملاحظة تتعلق بالارتباط بين الرواية العربية ومجتمعها، أو ما سبقت تسميته بالتعبير الأدبى (الروائى) عن العصر، على النحو الذى شرحناه.

إن تحليل نشاط الرواية وبنيتها، بخاصة سمتها التدقيقية التفصيلية التى هى خاصية لا علاقة لها بالواقعية (الحرفية)، يبدو متجاوباً مع عصر العلم التجريبى والتقدم الصناعى؛ فالسمة الروائية التفصيلية هى بالأساس سمة الاستقراء العلمى أو هى الاستجابة الأدبية التعبيرية عنه، ويمكن القول إن المركزية الروائية الغربية الأوروبية بقدر ما استفادت من المنهجية العلمية والطفرة التكنولوجية عبر مراحلها المختلفة، بقدر ما كان من قدر الرواية العربية ألا تجد

فى مجتمعها مثل تلك المحفزات أو المغذيات، فعلقت بفضاءات محددة محدودة، وظلت تكرر ذاتها، وتدور حول نمذجة معينة. ويمكن القول أيضاً إن الميول الروائية العربية للتجديد، بما أنتجته وتنتجه من نماذج، تنظر بعين إلى المركزية الروائية الأوروبية، وبالأخرى إلى الواقع العربى بكل ما يموج فيه، وبعجزه عن إسعاف الفكر الروائى بفضاءات علمية تكنولوجية، بما ينجم عنها من معاناة إبداعية خاصة متميزة.

إن المجتمع العربى بوتيرة تطوره البطيئة، بل بمظاهر عديدة منه، تبدو وكأنها رفض للتطور، خاصة فى جانبه العلمى التكنولوجى، وما يترتب على ذلك كله من انفتاح آفاق البحث، والغوص فى أغوار الطبيعة، وامتداداتها وتنوعاتها، ومن مغامرات فكرية وعلمية فى المجهول، كل ذلك جعل من الطبيعى انحصار الرواية العربية فى نفقية تطول أو تقصر، تنفسح أو تضيق، وقد تنفلت منها نماذج معينة، لكنها تبقى دون خلق القوة الدفاقة لفن تجرى تياراته بوتيرة التنوع والتطور المناسبة.

رغم ذلك، وفى واقع ما استطاعت الرواية العربية أن تحققه ضمن هذه الشروط، يمكن تسجيل مظاهر إيجابية نشير إليها فيما يلى:

ـ استطاعت الرواية العربية، أن تسقط ثقافة الصراع الطبيعى والذاتى والاجتماعى، على العلاقة مع الآخر. وهنا، يمكن القول إن الرواية العربية سجلت تصالحا كبيراً بين الذات الروائية والذات الاجتماعية، أو لنقل إنها استطاعت أن تحقق ذاتها فى نماذج عديدة، ناجحة فنياً وناضجة أداتياً، حول حركات التحرر والتحرير من الاستعمار، كما أبرزت قضايا وأبعاداً خاصة بها فى هذا التوجه.

ـ فرض واقع الريف (والبداوة) نفسه على الرواية العربية الحديثة، بحيث بدت أصالتها واضحة، فى النماذج الروائية التى تناولت العالم الريفى (القروى)، فقوة هذا الواقع بقيمه الجماعية، وبخصوصية موضوعاته، وباستجابته الثقافية والاجتماعية، وقابليته أيضاً لتجسيد توترات نفسية اجتماعية، كما لو كانت ثقافة صراع، بل بوصفها كذلك أحياناً، ذهب بهذا المظهر إلى أن يبدو وكأنه جسر للتواصل بين المحيطية والمركزية يصل الثقافة العربية بالمركزية الغربية الأوروبية.

ـ مبدأ التجديد، وهو المظهر الخاص الذى اتخذته بعض تجليات الرواية العربية التى تكتب بإرادة الانفصال عن كل تقليد روائى من تراثى أو حديث، واقتحام المجاهيل الفنية، وكأنه رد فعل الوعى الروائى العربى بمحيطيته وسعيه لتجاوزها ثقافياً وفنياً، ونحن لا ننسى هنا «مبدأ التجديد من أجل التجديد فحسب» وهو الذى يزدهر لدى المجتمعات المتفتحة وعلى كافة المجالات والقائم هناك على قاعدة استقرائية مختلفة، ويمثل حالة عامة جارية.

ـ العودة إلى التراث السردى العربى. وقد تمثل هذا الرجوع فى الاكتفاء بمسحة شكلية فى الغالب، وبتذبذب مبرر فى استثمار بعض مكونات ذلك التراث. وتقف اللغة والموضوع حاجزين أساسيين أو صعوبتين مركزيتين أمام محاولة التطويع المزدوج لكل من التراثى والراهن باتجاه هدف ما يجعل الأداء الروائى، بعيداً عن أن يكون صدودا عن حدة الحاضر أو جموده، بعيدا أيضاً عن أن يكون عملية بعث للتراث السردى بما هو تراث عصر آخر. ولكن ذلك كله، من ناحية ثالثة، يجب أن يكون مجرد ملهاة عابرة، تستجيب لسديمية عاطفية أو رغبة جامحة فى الإغراب، تفتقد الأسس والقواعد الفنية والاجتماعية، بل تفقد صلتها بكل شئ.

إن حدود الدلالة فيما يؤديه الارتباط الروائى، ما بين مركزية روائية قوية متجانسة السيرورة، وما بين سيرورة محيطية تنتابها قفزات، لا تزيد عن أن تؤكد فلكيتها، وانحصار حركتها فى حدود المدار، إذا كانت أثمرت سلبيات كما أنتجت إيجابيات، وعلى الخصوص إذا كانت قد أبانت عن وعى روائى عربى، يعمل على الإبداع وفق شروطه غير المسعفة، فإن ذلك كله تبلور فى تجاهل تام أو يكاد لسيرورات ثقافية روائية خارج ماهو غربى، كالثقافات الإفريقية والآسيوية، والأمريكية اللاتينية، بغض النظر عن مدى ارتباط هذه الثقافات بمركزيات معينة، أو كون بعضها يمثل بذاته مركزية على مستوى من المستويات.

ويكن اعتبار هذا المظهر أهم مفعول للمركزية الثقافية والروائية الغربية على الواقع العربى المعاصر، بما فيه الروائى والثقافى، وهو ما يدعو الوعى به إلى تجديد فى النسيج الارتباطى للرواية العربية، وهو ما يمكن فى الوقت نفسه أن يخفف من فعل المركزية الغربية الأوروبية، دون أن يعنى ذلك، أكثر من العمل على تجاوز الانحصار فى دائرة مركزية واحدة و وحيدة، للارتباط بمركزيات أخرى، وهو طريق نحو تأسيس، أو بالأحرى انبثاق، مركزية ذاتية خاصة، تجذب حولها عناصر من ثقافات مختلفة.

بيد أن الإشارة ضرورية أيضاً إلى المركزية العربية فى سياق وفضاء الواقع العربى نفسه، فالمركزية الثقافية العربية لا تزال تساير المركزية الجغرافية إلى حد كبير، ولايزال الواقع العربى فى مظهره الثقافى، وبالتالى فيما يعود إلى الواقع الروائى أيضاً، منظوراً إليه ومعتبراً على أساس كيان من قلب أو صدر وأطراف، ولاتزال الأطراف من قبيل المغرب العربى والخليج بعيدة أو مبعدة عن التفاعل أو حتى التوازى.

هذا الواقع، من شأنه أن يجعل الحديث عن المركزية الروائية العربية والغربية أكثر تعقيداً، فالارتباط المحيطى المركزى يختلف اختلافات كثيرة، مابين مشرق (قلب) ومغرب (أطراف).. بينما يجرى الحديث فى عمومه عادة، وكأن الأمر يعنى درجة واحدة، من الارتباط.

مهما يكن، فظاهرة ما يسمى بالعولمة الحالية هى بالأساس ذات توجه اقتصادى، إلا أنها تنعكس على الثقافى بقوة وحدة، وبالتالى الروائى أيضاً، وأهم ما يمكن استثماره فى هذا التيار «العولمى» إعادة النظر فى الارتباط، بهدف تنويعه وتوسيعه على الأقل، فيكون بذلك للتفتح معناه الحقيقى، ودلالته. فإذا كان من الضرورى على المستوى المحلى، العمل على تحقيق تكامل فى الثقافة العربية وتنويع مركزياتها، أى تفتيت المركزية الواحدة إلى مركزيات عربية، فالأمر على المستوى العالمى أولى، وهو يعنى التفتح فى إطار ما يراد من عولمة وكونية، على الثقافات كافة، بروح جديدة ومنهج جديد، بعيدا عن التصنيفات المسبقة والنماذج المفروضة، للاستفادة من كل التراث والمتوارث الإنسانى واستيعابه، والإبداع بتفاعل معه.

يبقى أخيراً أن الرواية العربية إبداع، والإبداع لا يأتى نتيجة وصفة أو هندسة مصممة، فلا أقل من تهيىء الفضاء وتأثيث الساحة وانفتاح النوافذ على أقصى مداها.



الرواية العربية: الذات الكونية والمغايرة

الميلودى شغموم*

ينطلق هذا البحث من سؤال ينبنى على «فكرة» أو انطباع، أى على مجرد فرضية قد توجد بالأهمية التى يعطيها لها السؤال وقد لا توجد، قد توجد بدرجات مختلفة لدى الروائيين أو لدى النقاد إن لم يكن هناك من لا يعطيها أية قيمة على الإطلاق!

أما السؤال فمن الممكن صياغته، فى إحدى صوره، على الشكل الأولى التالى: عندما تحلم الرواية العربية بالكونية (العالمية!) أو تحقق شيئا من ذلك بالفعل، فهل يتم لها هذا الأمر عن طريق ما هو «كونى» أم عن طريق «المحلى»، أم عن طريقهما معا، وبأية أشكال أو تقنيات يمكنها ذلك؟ وفى أية شروط؟

وبعبارة أخرى، تعيش الرواية العربية نوعين من «المحلية»: محلية قومية، فى مواجهة الرواية العالمية، ومحلية قطرية، فى مواجهة القومية، وقد تعيش «الجهوية»، على مستوى جهات القطر الواحد، فكيف يمكنها أن تواجه الكونية بكل هذه المحليات؟ وبأية كونية يتعلق الأمر؟ ماذا يمكن أن يبرر أن نسمى ما يكتبه الشامى والمصرى والخليجى والمغاربى رواية عربية، وكيف يمكن لكل هذا الركام أن يشكل كلا ويدعى هوية، وأن يتطلع ـ بصفته تلك ـ إلى أن تكون له مكانة عالمية؟ هل يعرف حقا ما يريد، وهل يملك الوسائل، بالفعل، للوصول إلى هذه الغاية؟ وإلى أى حد نستطيع الزعم بأن وضع الرواية العربية، والأدب العربى عموما، إنما يعكس وضع المجتمعات العربية، والثقافة العربية خاصة، فى العالم، كما يعكس وضع الأقطار العربية فى علاقاتها مع بعضها البعض؟ هل نستطيع، والحال هذه، أن نفسر لماذا لم تحظ الكثير من الروايات العربية، التى ترجمت، بأية مكانة عالمية ولماذا لم يكن لبعضها أى صدى فى الثقافات التى ترجم إليها؟ هل أخطأت هذه الروايات الكونية

* كلية الآداب، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب.

وهى تدخل إلى العالمية؟ وكيف نفسر، إذن، المكانة التى يحتلها بعضها فى الثقافة العربية؟ ما العوامل الإبداعية وغير الإبداعية الثقافية والمؤسساتية، مثلا، التى تستطيع أن تساعدنا على فهم هذه الظاهرة؟

لهذا السؤال أكثر من وجه وأكثر من مستوى قد نخطئ الجواب عنه؛ ليس فقط لأننا لا نصوغه صياغة دقيقة وإنما، كذلك، لأننا لا نأخذ كل عناصر الجواب بإغفال بعضها أو تهميشه لأسباب واعية أو غير واعية، لقصور أو لحسن تخلص! أما «الفكرة»، أو الانطباع، التى ينبنى عليها، فتخص نوعا من «البداهة» التى عبر عنها السؤال فى وجوهه ومستوياته المذكورة: يندر أن نجد روائيا أو جماعة عربية، بما فيها الجماعات التى لا تقدم للرواية أى دعم، لا يحلم ولا يفخر بترجمة الرواية إلى لغة عالمية والتطلع إلى أن تحتل هذه الرواية العربية مكانة فى الثقافة العالمية، أما أن ينال كاتب عربى جائزة عالمية فهذا أقصى درجات الاعتزاز، سواء على المستوى الرسمى أو الشعبى! أحيانا، تصبح هذه أفضل طريقة، ضربة الحظ التى تجعل الكاتب مقروءا فى بلده، تصالحه مع ثقافته! أحيانا أخرى يستعمل الكاتب كل «قوته» ليترجم، بما فى ذلك ألا يكتب إلا ما هو «قابل» لأن يترجم!

ولا شك أن فى هذا النزوع «العالمى» شيئا من «الإنسانية»، أمرا «طبيعيا» سواء لدى الروائى أو لدى شعبه؛ إذ يمكن ملاحظته، بهذا القدر أو ذاك وبهذا الشكل أو ذاك، عند كل الكتاب فى الدنيا وعند كل الشعوب، فلا شئ «أكثر طبيعية» من أن «يجازى» المبدع بالترجمة والجوائز وأن يفخر أهل ثقافته بذلك: إن مجده مجد ثقافته!

ومع ذلك، خاصة بالنسبة إلى الوضع العربى الراهن، ينبغى أن نميز فى «مبررات» هذه الحالة بين «الدوافع» و«الوسائل»، فالأولى لا تؤدى دائما، بالضرورة، إلى الثانية، ولا هذه تنطلق، كاملة، على الأقل، وحتما من تلك، وكم من الدوافع تخطئ الوسائل أو العكس: هناك ظواهر من هذا النوع، دائما، لا «تقبل» التفسير!

قد تكون الدوافع، أو بعضها، نابعة من «منطق الكتابة» ذاته، فالأدب، والكاتب، بطبعه، كونى، بشكل من الأشكال، رغم أنه ينشأ وينمو محليا وفى بيئة بعينها. وهذه الدوافع الذاتية، المرتبطة بالكاتب أو بنتاجه، قد يكون جانب منها عتيقا جدا، موغلا فى التاريخية وفى الموروث الحضارى لأمة كالأمة العربية، أو جزءا من الحلم العام لهذه الأمة فى أن تحتل كلها أو مجموعة منها أو فرد واحد منها، على الأقل، مكانة متميزة فى الكون، فى أن تسترجع شيئا من مكانة وهمية أو فعلية ضيعت فى فترة ما من تاريخها الرمزى أو الواقعى، فكل الأمم فى حاجة إلى استيهامين، كحد أدنى، لترى مغايرتها جزءا من الكونية، ذاتها شبيهة بالآخرين ومساوية لهم: استيهام الأصل القوى، أو النقى الصافى، واستيهام الغد المشرق الذى يستعيد «النعيم» المضيع، بسبب داخلى أوخارجى، بعد عصر القوة والصفاء. وإذا لم يكن قد حدث شئ من هذا فى ماضيها «بالفعل»، فإن «الأساطير» تتكفل بخلقه وترتيبه، وبذلك تشعر كل أمة، وكل جماعة ثقافية، بأنها ليست فقط مشابهة أو متساوية مع الأمم القوية، ولكن، من ناحية ما، أنها الأقوى: قوة رمزية أمتن من أية قوة مادية! بشئ من هذا يشعر كل كاتب: كل كاتب يحمل إلها أسطوريا من نوع ما! لهذا تميل كل الحضارات إلى أن تكون غازية، فاتحة ولو ثقافيا، وتكرم «أبطالها» الفاتحين!

غير أن هذه الدوافع، بالنسبة إلى الكتابة بصفة عامة وإلى الرواية بصفة خاصة، لا تختلف كثيرا، مجتمعة أو متفرقة، عما يجرى فى مجالات أخرى إن لم يكن عملها أقل فى الكتابة منها فى هذه المجالات، وهكذا فإننا قد نجدها فاعلة بشكل قد يكون أوسع وأقوى فى الرياضة، خاصة فى كرة القدم وفى سباقات الجرى. إن هؤلاء «الأبطال الدوليين» يحققون من المجد و«الانتقام» للجماهير، ومن الفخر والدعاية لحكامهم أكثر مما يستطيع كتابهم مجتمعين أن يحققوه على المستوى الدولى والجهوى، وقد يستطيع مطرب أو مطربة أن يحقق مثل هذا أو ما هو أكثر دواما منه على المستوى القومى. ومع ما فى هذه الحالات من تفاوت، من حيث النوع والمدة، ومن حيث الشكل والتوجه، ومن حيث الإمكانات التى تتطلبها، فإنها، جميعها، تحقق نوعا من «الكونية» وتنطلق من الاستيهامين سابقى الذكر: الحضور فى العالم بالنيابة، عمليا، والاندماج فيه جماعيا بشكل رمزى! وبهذا الشكل «تنتصر» أمة عالميا و«تتقدم»!

لهذه الأسباب قلنا إنه، من هذا المنظور، يصبح من الطبيعى والعادى جدا أن يتطلع فرد من جماعة وأن تتطلع الجماعة كلها إلى العالمية وإلى الكونية، قاصدين بالعالمية الحضور فى العالم هنا والآن، أى المعاصرة، وبالكونية الانتماء إلى العالم، أى الحضور الكيفى فيه، ليس فقط هنا والآن، لكن باستمرار ومع الشعور الإيجابى بأننا جزء منه ولسنا منفيين أو متطفلين. فى كل اقتحام للعالم نوع من المعاصرة، سواء تعلق الأمر بالفن أو العلم أو الرياضة أو السياسة، لكن ليس فيه بالضرورة كونية. تتحقق الكونية بالمواطنة فى العالم بينما تتحقق العالمية بكل مشاركة فيه. وهكذا، فإن المشاركة فى كأس العالم لكرة القدم، مثلا، معاصرة، لكنها ليست كونية، ما دام المشارك يحل فى هذه الكأس مثل الضيف الذى يستحق الضيافة، من غير أدنى حلم بأنه يستطيع أن يفوز بها. كذلك الفوز فى سباق من سباقات الجرى الدولية، إنه يرفع الفرد البطل إلى مصاف الأفراد الأبطال، غير أنه لا يرفع بذلك أمة إلى صف أمة إلا هنا والآن، أى لفترة قصيرة جدا. فالكونية، بهذا المعنى، معاصرة مستمرة، أما العالمية فكونية مؤقتة. نستطيع أن نقول عن هوميروس أو سرفانتيس إنه كونى، إلا أننا لا نستطيع أن نقول مثل ذلك عن مصارع يونانى أو عن لاعب كرة إسبانى! وإذا كانت هذه تتطلب تلك ولا تفترق عنها، فإن الدوافع العامة مشتركة بينهما: دوافع أمة تتطلع، من خلال أفراد أو مجموعة، إلى الوجود فى العالم!

ومع هذا، فإن الوسائل إلى ذلك تختلف: لا يصل الكتاب والمفكرون إلى الكونية، إذا وصلوا، بالوسائل نفسها والإمكانات التى يصل بها الرياضيون، على سبيل المثال.

يجدر بنا قبل أن ننظر فى بعض تلك الوسائل أن نحاول تحديد مفهوم «الذات الكونية»: ماذا يعنى هذا المفهوم فى مقابل المغايرة؟

مبدئيا، ومن زاوية مثالية محض، فإن «الذات الكونية» تعنى كل الأعمال البشرية، السلوكات والإبداعات التى يعبر بها الإنسان عن إنسانيته وتتحقق بواسطتها هذه الإنسانية، أى الأساس المشترك بين بنى الإنسان كما يتجلى فى منتجات الحضارة أو الثقافة، إنها الخبرة البشرية منظورا إليها من زاوية كلية، باعتبارها تشكل هوية للإنسان فى كل بقاع العالم ومختلف مراحل تطوره، الأمر الذى يبرر الحديث عن مفاهيم أو مقولات من نوع «حقوق الإنسان»، بصفة عامة، و«الإبداعية»، على سبيل المثال.

إن الاعتقاد فى هذا النوع من «الهوية الكونية» للإنسان ليس اعتقادا مثاليا رغم أصله المثالى، لقد أسسته الديانات من خلال مفهوم الأخوة الدينية والانتماء إلى جوهر واحد، والفلسفة من خلال شمولية العقل والعلم، من خلال عالمية المنهج الفرضى - الاستنباطى، والفن والأدب من خلال تشابه الذوق والسياسة، من خلال تكريس المساواة فى الحقوق والواجبات.

أما مختلف تحققات هذا الأساس المشترك، من حيث أشكالها وأنماطها فى الزمان والمكان، فهو ما يعنيه مفهوم «المغايرة»، إذ لا تتحقق «الذات الكونية» ولا تعبر عن ذاتها إلا من خلال الاختلاف وبواسطته.

إذن، «الذات الكونية» ليست فكرة سابقة عن الإنسان، إنها فقط ما يتحقق من خلال إبداعات واكتشافات الإنسان المختلفة سواء على مستوى معيشه اليومى أو على مستوى معيشه العام، وهو الأمر الذى ينتج عنه نوع من الهوية المشتركة ونوع من الطاقة التى تظل تتجدد وتتطور.

والأهم من ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن إنسانية الآدميين، ومن أى منظور، ولو كان هذا المنظور مثاليا خالصا، إلا ابتداء من اللحظة التى بدأ فيها الإنسان يبدع فيها الوسائل للتكيف مع محيطه وتطويره، أى شرع فيها فى ممارسة إبداعيته. إن «الذات الكونية»، إذن، مفهوم تاريخى، مفهوم يتشكل فى التاريخ الذى يصنعه ويتطور فيه، أما المغايرة فهى أداته التى يتحقق عن طريقها وينجز بواسطتها التاريخ. ومعنى ذلك، أنه لا يوجد تاريخ للإنسان، تاريخ فى مكان محدد وزمان معين، لا يعبر عن شئ من تلك «الذات الكونية»، وفى كل مكوناته المادية والرمزية، بوصفه تاريخاً لفئة من البشر.

ومن زاوية النظر نفسها فإنه لا يوجد كاتب حقيقى، روائى أو غير روائى، لا يصدر فى إنتاجه عن هذه «الذات الكونية» عن وعى منه أو عن لا وعى، مادام جزءا من هذه

الإنسانية التى تتحقق، بهذا القدر أو ذاك، فى كل فرد من أفرادها مهما قل شأن الفرد أو عظم.

لذلك، ودائما من الناحية المبدئية، ليس هناك رواية يكتبها عربى اليوم غير قابلة للترجمة أو غير متضمنة لنوع من الكونية التى هى مؤهلها الوحيد لتكون قابلة للترجمة والدخول إلى الثقافات العالمية، فماذا يمنعها، والحال هذه، أن تحظى بشئ من الكونية؟

إن الكتابة الروائية، من هذه الزاوية، وكأى إبداع أو تعبير آخر، لا يمكن أن تتم إلا من خلال منطق المغايرة والتميز، بل المحلية، فهى عمل فرد بعينه ينتج فى مكان وزمان محددين، هنا والآن، أى إنتاج محلى بالدرجة الأولى، لكنه بسبب محليته هذه، وإذا أخلص لها الروائى حقا، عمل كونى بالضرورة. ولكن هذه الكونية بالقوة، إذا جاز التعبير، تصادف صعوبات كبيرة لتتحول إلى كونية بالفعل. وأشد هذه الصعوبات، من منظور المغايرة، هى العالمية، أى عدم الإخلاص للكونية فيما هو محلى، أو عدم القدرة على تعاطى المحلية من حيث هى تحقق وممارسة للذات الكونية فى جهة من العالم وفى فترة من الزمان، من التاريخ البشرى العام، وهذه الصعوبات قد تتخذ، فى حالات كثيرة، صيغة محلية مطلقة، بناء على هوية عمياء منغلقة، أى صيغة الفولكلور، كما قد تتخذ شكل تقليد فارغ لروايات غربية يتحول إلى مجرد استنساخ طلبا للعالمية. وهى فى الحالتين معا لا تضيف شيئا يذكر للكونية ولا تجد، بالتالى، من يقبل عليها، فلا تستطيع أن تحظى بأية مكانة فى الثقافات العالمية.

لنا فى تجربة ثقافات أخرى، مثل اليابان وأمريكا اللاتينية، ما يكفى من الدروس على هذا المستوى، لكن لنا فى بيئتنا كذلك نماذج جيدة: من هو الروائى، الآن، فى الوطن العربى؟ إنه نجيب محفوظ أو حنا مينه على سبيل المثال. لكنه قد يكون يوسف إدريس أو فؤاد التكرلى أو غيرهما من الأسماء التى لم يعد يجادل أحد فى روائيتها. كل واحد من هؤلاء مجرة، عالم قائم بذاته؛ هو ليس فقط فى القطر الواحد، وإنما فى الوطن العربى كله. إن ما يجعل الواحد كاتبا مغربيا أو سوريا أو يمنيا، مثلا، ليس هو فقط الروائح والألوان، فى هذا القطر أو ذاك، فهذه الأشياء قد لا تختلف كثيرا فى بغداد أو دمشق عنها فى القاهرة أو مراكش، ولا فضاءات العيش فى القطر كله، فأغلب هؤلاء قد اختار فضاء صغيرا من قطره واشتغل عليه إلى درجة أن جعل منه العالم كله. إن أهم شئ فى هذه الروايات هو معاينة الإنسان، فى مصر أو سوريا، مثلا، يمارس إنسانيته كإنسان، أى يمارس كونيته، فى حين أن آخرين يجعلون من هذا الإنسان مجرد نسخة فلكلورية أو صورة مشوهة لغربى لا يجد نفسه فى هذه المحلية.

ومع ذلك، تجد أعمال هؤلاء الروائيين العرب الكبار صعوبات فى أن تحتل مكانة محترمة فى الثقافات العالمية. لماذا؟ للقضية مظاهر أخرى وأسباب لم نصل إليها بعد.

إن ما سبق قد يسمح لنا بالقول إن القطرية، وكذلك القومية، ليست سوى تكييفات خاصة لمكونات رمزية كونية، بفعل التاريخ والجغرافية، أى كما ينجزها إنسان معين فى زمان ومكان محددين. لذلك، توجد الكونية فى المحلية، فى المغايرة، وكما توجد المغايرة فى الكونية: الذات الكونية تتحقق فى المحلية، بواسطة المغايرة المبدعة، النافية، المؤكدة لها، فى الآن. والمحلية تتحقق فى الكونية، عن طريق الأساس الإنسانى المشترك الذى تتطلع إليه كما تنطلق منه، كما ينطلق شخص من ماضيه ويتطلع إلى غده، وكما تتحقق المصرية أو المغربية فى كاتب بعينه، العروبة فى قطر بذاته أو فى كاتب. فأنا لو لم أكن مغربيا ما كنت لأكون عربيا، ما كنت لأكون مغربيا فى مكان معين وتاريخ محدد. وبالمثل، لو لم أكن إنسانا ما كنت لأكون لا هذا ولا ذاك.

هذا هو المضمون العام للكتابة، مضمون أو مادة ثابتة ومتغيرة، فى الوقت نفسه، فى ذاتى وخارج ذاتى. لكن الأمر لا يتعلق بمادة جاهزة أو معطى منجز بشئ، ما على إلا أن أمد يدى إليه لأصنع منه رواية، وإنما بمحتوى تاريخى يحتاج الإمساك به إلى الوعى، إلى إحساس خاص به، إلى حس تاريخى ووجودى، كما يحتاج إلى تقنيات: لا تلتقى المحلية بالكونية إلا بفضل هذا الإحساس بعمق التاريخ وغناه، أى تاريخ، كيفما كان نوعه ومكانه وزمانه، وإلا بواسطة تقنيات معينة تسمى تقنيات الرواية.

إننا ها هنا أمام ظاهرة كونية تمارس بالأدوات نفسها فى كل الفنون وفى كل العلوم، فى جميع أقطار المعمورة فإذا رام اليوم أى عربى أن يمارس علما من العلوم، وليكن الرياضيات أو البيولوجيا مثلا، فإنه لا خيار له فى أن يمتلك هذا العلم روحا ومنهجا، أى فكرا معينا فى النظر إلى الكون وإجراءات محددة، أى تقنيات، للتعامل مع مادته. وإذا شئنا مثالا أقرب إلى الرواية فليكن علم الاجتماع أو علم النفس، إن علم الاجتماع من أكثر العلوم ارتباطا بالسياسة، لكنه علم لأنه تصور، رؤية خاصة للإنسان، وإجراءات، أى منهج.

كذلك الأمر بالنسبة إلى علم النفس، الذى هو أكثر العلوم إثارة للمقاومة فى مجتمعاتنا، فإن لا أحد بإمكانه أن يبدأه من الصفر، أن ينشئه من لاشىء، فإما يأخذ بروحه وتقنياته، وليطورهما كما يشاء، وإما أنه سيمارس علما آخر لا علاقة له بعلم النفس. الوضع نفسه بالنسبة إلى السينما أو التشكيل أو المسرح، مثلا، فلا أحد يمكنه أن ينتج فيلما من خارج روح السينما وتقنياتها ولا أحد سيغفر له ضعف معرفته بهما، فقط لأنه مغربى أو جزائرى، بل إن الذين يبدعون فى السينما العربية هم الذين يتقنون صنعتها، روحا وتقنيات، هؤلاء هم الذين بإمكانهم، وقد أكدوا ذلك مرارا، أن تلتقى لديهم المحلية بالكونية، فالأشكال كالمناهج ليست مجرد أدوات، إنها رؤية، فكر، والأهم من هذا أنها كونية، لذلك لا تتحقق الكونية فقط من خلال المادة المحلية والوعى بغنى التاريخ الإنسانى على المستوى المحلى، وإنما كذلك، بالضرورة، من خلال كونية التقنيات، تقنيات السرد بالنسبة إلى الرواية، التى هى بدورها وعى وأدوات لا ينفصل أحدهما عن الآخر، أما الذى يرفض كونية هذه التقنيات فلا يختلف عن الذى يمتنع عن تعلم لغة تواصل دولية لأن لغته المحلية التى لا تزال فى أقصى درجات المحلية، تملك، لأنها لغة ولأن لها تاريخا، ما يؤهلها لأن تكون لغة عالمية. تتجاذب الثقافات وتتنابذ، مثل اللغات إلى حد ما، لكن لن تقبل لغة الترجمة إلى أخرى دون أساس مشترك، أساس كونى هو عبارة عن ثوابت ثقافية غير قارة تتوفر عليها جميع اللغات. كذلك الأمر، إلى درجة ما، فى العلوم والفنون، روحا وإواليات. لذلك، فإنى لن أستطيع أن أترجم رواية عربية إلى لغة أجنبية وهى لا تتوفر على حد أدنى من تقنيات الكتابة الروائية، وإذا ما حصل هذا فإن هذه «الرواية» ستظل تعانى من مشكلة التصنيف، تصنيفها فى جنس من الأجناس، وربما من قصورها الروائى لأن ضعفها قد لا يكون له سبب آخر غير تخلفها تقنيا، وقد تصادف بعض الإقبال لدى بعض المتعاطفين أو المحترفين، كما يحدث لبعض أفلامنا التى قد تحصل على جوائز، لكنها لن تحتل أية مكانة تذكر فى دائرة الكونية الروائية.

لذلك، قبل أن نتهم أى أحد أو جماعة بالعداوة والاحتقار والكيد لنا، هكذا بإطلاق وخيبة أمل، يجب أن نبدأ فى دراسة أسباب فشل الإقبال على الكثير من النصوص العربية المترجمة دراسة ذاتية. فالدوافع ، كما سبق القول، لا تلتقى دائما بالوسائل الضرورية، وسنلاحظ، آنئذ ربما، أن بعض النصوص موغلة فى«المحلية» أو الخصوصية العمياء، وبعضها لا روائية فيه، وبعضها «شكلى» سطحى، وبعضها مفرط فى «العالمية»، أى أن جلها لا يضيف شيئا يذكر إلى التجربة الإنسانية ولا ينخرط فى الذات الكونية، فنفهم ربما لماذا تبقى على هامش اللغات التى تترجم إليها، غير أننا قد نفهم، أو على الأقل نتساءل ، عن سر ترجمتها وسر إقبالنا نحن على قراءتها!

غير أن هذا التحليل لا يعفى من تحليل آخر، على مستويات أخرى، بالنسبة إلى بعض النصوص الروائية التى قد تنتمى إلى الذات الكونية. ومن هذه الناحية يمكن الاستعانة بعناصر أخرى قد يكون من أهمها ما يلى:

١ ـ ليست كل الروايات التى من هذا النوع، وفى كل الشروط والأحوال، قابلة للترجمة والرواج، لأنها تنويعات على أصل معروف قد يهمنا، فى الظروف الراهنة، لكنه لا يهم الغرب. إما لأنه حصل فيه نوع من الإشباع لديه وإما لأن شروطا ظرفية توجهه إلى أن يجده فى جهات أخرى.

٢ ـ إن «الراهنية»، أى الوضع الثقافى ـ السياسى الذى تنتجه الصراعات العربية ـ الغربية والصراعات الجهوية، كالصراع العربى ـ الإسرائيلى، لا تسمح لبعض الأعمال أن تجد الرواج والإقبال الذى تستحقه فى سوق القراءة الغربية.

٣ ـ يتكون لدى كل طرف مع جيرانه وخصومه وأعدائه نوع من اللاوعى الحصرى الاختزالى يترسخ لديه عبر التاريخ، ولقد حصر الوطن العربى واختزل بوصفه جزءاً من الشرق ، وأدمج شمال إفريقيا فى هذا الاختزال، حصر كل هذا الشرق فى استيهامات معروفة الآن منها الحريم والإباحية والحشيش والاستبداد.. إلخ، أى فى صور مستبطنة، صور متناقضة لأنها تعبر عن حاجات متناقضة، بحيث حدد بواسطتها ما ينقص الغرب فى الشرق وما لا ينقصه، ولا يمكن أن يوجد فى الرواية العربية ما ينقص الغرب، من هذا المنظور، سوى ما ينتمى إلى خرافة هذا الشرق الحافل بالاستيهامات البدائية، الأمر الذى ورثه، عن الرواية الكولونيالية، بعض الروايات التى يكتبها عرب باللغة الأجنبية. ولا شك أن هذه الروايات المكتوبة، بالفرنسية مثلا، بالنسبة إلى المغرب العربى، تشكل نوعا من العائق ؛ قد يكون ثانويا، فى وجه الرواية العربية لأنها تلبى، من جهة، بعض الحاجة إلى الأجنبى العربى، ولأنها، من جهة أخرى، تركز نموذجا، أهليا ومندمجا فى الوقت نفسه، للرواية التى قد تأتى من الوطن العربى، أى تبنى ذوقا وأفق انتظار ليس فى صالح كل الروايات العربية المترجمة!

٤ ـ ليس وراء الرواية العربية، مقارنة بأمريكا اللاتينية مثلا، أية سوق قراءة قوية ولا أية سوق للدعاية والإعلام تخلق لها رواجا كافيا ونقاشا يثير إليها الانتباه. كما لا توجد منابر أو مؤسسات حقيقية تستطيع أن تبرز النماذج الجيدة منها وتستطيع بذلك أن تساعد على فرضها على الذوق العام. وإذا ما قارنا عدد الجوائز والمؤسسات، فى بلد كفرنسا مثلا، وما تخصصه وسائل الإعلام للرواية من حيز، إذا ما قارنا هذا بوضعنا فى الوطن العربى بأكمله قد ندرك أنه يصعب على الرواية العربية أن تصل إلى الكونية. وهى على ما عليه على مستوى القومية.

٥ ـ للمترجمين مصالح ولوسائل التسويق والإعلام مصالح كذلك تفرضها الحياة وطبيعة السوق الثقافية. إن الدول المتقدمة تبيع الاقتصادى بالثقافى، هكذا هى حال فرنسا مثلا مع الفرنكوفونية. أما مجتمعاتنا، فإنها إما تبيع النفط أو تبيع السياحة. النفط ليس فى حاجة إلى الثقافة لكى يباع ما دام متوفرا وآباره جارية. أما السياحة فيكفى أن نتصفح المنشورات المخصصة لها، وفى هذا الإطار قد يكون من المفيد أن نقرأ، فى الفرنسية مثلا Le Guide Bleu الذى تنشره مجلات Michelin أو Le Guide du Routard ، يكفى أن نلقى نظرة على هذه المطبوعات لندرك أية ثقافة تحتاجها السياحة، فهى لا تخرج عما أسميناه بـ «استيهام البدائية»، بصفة عامة. ولا شك أن هناك «بضائع» أخرى تباع فى الوطن العربى، لكنها لا تحتاج إلى الرواية. فالرواية حاجة أفرزها تاريخ معروف، لكن هذه الحاجة، وبسبب هذا التاريخ، وكيفما كان وضعها الراهن فى العالم، من حيث مستلزماتها التاريخية، فانها لا توجد خارج التاريخ، خارج الوضع الثقافى لأمة من الأمم.

٦ ـ تمتاز الرواية العربية، على العموم، بروح نضالية أو احتجاجية، ونظرا لطبيعة الصراعات فى الجهة الواحدة ولطبيعة التحالفات، ونظرا لتناقض الغرب ذاته وتعدده، ونظرا كذلك لاستمراره، بشكل يدعمه تاريخه وراهنه، فى تمركزه حول ذاته، فإننا لا ينبغى أن ننتظر المعجزات فى حصول الرواية العربية على مكانة متميزة فى العالم.

٧ ـ الأقسى من ذلك ألا نقسو على أنفسنا ونصارحها: كم عدد الروايات التى تصدر سنويا فى كل أقطار الوطن العربى مجتمعة، والتى تستحق أن تترجم بالفعل؟ وهل كل الروايات التى أنجزها روائيونا الكبار قابلة للترجمة ومن الضرورى ترجمتها؟ ولنقلب السؤال لتلطيف حدته: كم عدد المتابعين حقا لكل ما يصدر لدينا من روايات؟ وإذا وجد منهم نفر يتابع بالفعل، فكم من الروايات التى سيتفق حولها أفراد هذا النفر مجتمعين على أنه ينبغى أن تترجم؟

وظيفة الأدب فى نظر تيار «عبر النوعية»

بطرس الحلاق*

يكثر النقاش منذ بضع سنوات وفى مصر بالذات حول قضية التجنيس الأدبى. وقد يكون إدوار الخراط، من خلال مقولته «عبر ـ النوعية» المنظر الرئيسى لها والداعى إليها بوصفها آية على الحداثة فى الأدب[1].

لعل هذا الإشكال، المهم فى مضمونه، أكثر منه أهمية فى إحالاته الفكرية والوجودية، أى فى ما يحدده للأدب من وظيفة متميزة متفردة، مما يجعله يلتقى والإشكال الذى أثارته الفترات التأسيسية كافة فى الأدب العالمى، فتكون إذاك خصوصيته فى شموليته النابعة من تربتها الخاصة الفردة لا فى فرادتها على وجه الإطلاق.

١ ـ هذه الفرادة، إذن، نسبية، ونسبيتها متأتية من عنصرين يبدوان لى جليين: الأول أن قضية التجنيس لازمت الفكر الأدبى المعاصر منذ نشأته الأولى وعبر تحولاته المتعددة، وذلك بصور شتى. فمن الثنائية الكلاسيكية العربية التى بعثها الإحيائيون واعتمدوها (الأدب شعر ونثر)[2]، إلى الثلاثية الغربية المفترضة التى أدخلها المقتبسون الأوائل (الأدب إما تمثيلى وإما ملحمى وإما غنائى)[3]، إلى موقف أحمد فارس الشدياق الذى داعب المقامة والشعر الكلاسيكى متعاليا عليهما ومقوضا أسسهما، وناغش الفن السردى الرومانسى الغربى مستعليا عليه، فكان أول من صاغ ـ عمليا ـ [4] الإشكال الجديد حول ماهية الجنس الأدبى، وربما كان منطلق المحاولات التجنيسية اللاحقة والمؤطر لها، على صعيد الممارسة كما على صعيد الفكر، بفضل الشكوك التى بذرها فى العقول: فى باب الفن السردى منذ المحاولات الأولى فى نهاية القرن التاسع عشر وحتى اكتمال الرواية الواقعية على يدى محفوظ، وفى باب الشعر من خليل المطران الذى كان أول من طرح السؤال حول ماهية الشعر[5] وحتى مجلة

* باحث سورى يعمل فى الجامعات الفرنسية.

«شعر»، وأخيرا فى التيار الجبرانى المنفلوطى الذى تعاد صياغة مفهومه الآن من خلال تيار عبر النوعية، الذى ترقى إنجازاته الأدبية الأولى إلى فترة اكتمال الرواية الواقعية، التى تصدت لها منذ البدايات، ودون أن تخرج إلى العلن، محاولات بدر الديب والمسعدى[٦].

فكل مرة، إذن، بادر أديب موهوب إلى الكتابة أثار، عمليا وأحيانا نظريا، التساؤل الأساسى «ما الأدب؟»، فطرح فى الوقت نفسه إشكال التجنيس الأدبى.

العنصر الثانى فى نسبية هذا الإشكال المعاصر، أراه فى أن هذه المحاولات نفسها برزت فى الآداب الغربية فى فتراتها المفصلية، على الأقل، مستعيدة كل مرة الطرح نفسه للأجناس الأدبية، معدلة إياه بالبتر والإضافة والتفصيل، ابتداء من هوراس اللاتينى إلى ميلتون الإنجليزى (توفى عام ١٦٧٤) إلى الرومانسيين الألمان (على مفرق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) إلى هيجل وفيكتور هوجو (فى القرن التاسع عشر) إلى جويس (فى القرن العشرين). والمثير فى التحديدات الأوروبية هذه أنها تحيل إلى موقف أرسطى متوهم، لا علاقة له بما وضعه أرسطو، كما أثبت ذلك جيرار جينيت[٧]، وأنها فى نهاية المطاف ليست إلا إسقاطات لحاجات العصر على فكر المعلم الأول.

فقدم قضية التجنيس فى الأدب العربى الحديث، كما فى الأدب العالمى، ينزع الفرادة عن مقولة «عبرية» الجنس الروائى المطروحة حاليا، لا سيما بعد أن أتى فريديريك شليجل منذ قرنين بتحديد للرواية ــ والشعر عنده يدخل فى باب الرواية ــ لا يزال سارى المفعول كما يبدو:

> إن الرواية لا تزال فى صيرورة وماهيتها الذاتية تقتضى أن تبقى أبدا فى صيرورة دون أن تصير يوما[٨].

فإذا كانت هناك فرادة، ففى الملابسات الوجودية بل الماورائية التى تكتنف هذا السؤال وتعتمله فى السياق الفكرى العربى الراهن.

٢ ــ

هذا السياق له عندى معلمان رئيسيان، يندرجان فى مايسمى الرومانسية الأم، وهى غير الرومانسية الفرنسية المبتورة نسبيا، وغير الرومانسية الإنجليزية التقنية نوعا ما. وهذان المعلمان هما: التيار الجبرانى ــ المنفلوطى، على تباعد ما بين المؤلفين، الذى أعتبره تأسيسيا على الإطلاق، وتيار مدرسة يينا الألمانية (حوالى عام ١٨٠٠) التى قوضت مفهوم الأدب القديم وأسست للمفهوم الحديث فى الأدب الغربى وفى كل أدب جاراه.

٢ . ١ . أما مدرسة يينا فألخصها، بتبسيط شديد، بهذه السمات الرئيسة[٩]:

أ ــ وظيفة الأدب أنطولوجية. فبعد أن رسم الفيلسوف كانت الحدود المعرفية للعقل، فاصلا إياه عن النظرة الماورائية، ومقرا بعجز العقل عن «قول الكائن»؛ وبعد أن أظهر الدين (وهو عندهم المسيحية) عدم قدرته عن «قول الوجود»، توجب على الأدب أن يضطلع بهذه المهمة. إلا أن هذه لا تقوم على معرفة واقع موضوعى، باعتبار تقابل الذات والموضوع، فالواقع عندهم لا وجود له بذاته، بل على إنتاج الواقع انطلاقا من الذات، أى من الأدب.

ب ــ انطلاقا من هذا، فالأدب جنس واحد، لا أجناس متعددة كما عند أرسطو أو ما فهم منه، وذلك لأن الأدب يتماهى مع الوجود الذى يرونه «ملئا فوضويا» متسقا مى فوضويته ــ وهذا الجنس ذاتى، أى يركب الذات ويخلق الموضوع، أى فى نهاية المآل يخلق كل ما هو كائن.

ج ــ ينجم عن ذلك أن هذا الجنس الواحد، كما الملء الفوضوى، شامل لكل الصيغ والمضامين والأنواع من جهة، ولانهائى يخلق ذاته من ذاته بالتدمير والاستعادة[١٠] من جهة ثانية، ولذا فهو من جهة ثالثة مستقل عن اللغة ــ الأداة الشائعة، ذات الصفة التعبيرية المباشرة.

د ــ *هذا الأدب يشكل الإنسان الكاتب ويكونه*، بكل معنى الكلمة بواسطة المرأة. فالمرأة هى الوسيط بين الإنسان وذاته، وبتعبير دينى هى الشفيع بين الإنسان وإنسانيته. أما هى فمكتملة أصلا وبطبيعتها، وهذا ما يبدو بوضوح من خلال روايات التنشئة التى أنتجها هذا التيار، وعلى رأسها روايتا شليجل ونوفاليس[١١].

هذا الجنس الأدبى الذاتى الواحد عند جماعة يينا يحل محل الأجناس الأدبية الطبيعية عند اليونان، ويخلق عالما

جديدا وإنسانا جديدا، لأن الذات فيه تمتص الموضوع الكائن، عكسا للأجناس اليونانية القديمة حيث كانت الذات تتماهى مع الموضوع بل تذوب فيه بسبب الاتساق الكلى بين الإنسان والطبيعة. فهو إذن بدء جديد من منظور آخر، لما أوجده اليونان ثم قضت عليه المسيحية والعقلانية والعلوم معا.

٢ ـ ٢ ـ من المثير أننا نجد كثيرا من هذه الملامح فى النظرة الأدبية عند جبران والمنفلوطى (وهذا ما أسميه الموقف الجبرانى ـ المنفلوطى، وأعلم أن فى الجمع بينهما ما يثير الاستغراب لدى الكثيرين، فالمفارقة عندى فى تشابههما رغم تباينهما الهائل فى الثقافة والمشرب). ولهذا السبب أعتبر موقفهما تأسيسيا فى الأدب العربى، قبل التيار الواقعى وأكثر منه بأضعاف، مع أن هذا التيار فرض نفسه، ابتداء من (زينب)، على النقد العربى، وكأنه الأصل. من هذه الملامح:

أ ـ كلاهما رفض الثنائية العربية القديمة فى الجنس الأدبى (شعر/ نثر) والثلاثية الغربية الكلاسيكية (ملحمى/ تمثيلى/ غنائى). وقالا بوحدانية الجنس الأدبى الذى أسمياه «شعرا»، فالأديب عندهما هو الشاعر وأدبهما، ومعظمه فى باب النثر، عمل شعرى [١٢].

ب ـ وكلاهما منح الأدب استقلالية شبه كاملة عن الحياة، إذ إنه يحل محل الحياة ويعبر عنها بل يكونها. فالشاعر عند جبران يأتى من الروح الكلية ويعود إليها بعد أن يلقى الحقيقة بين البشر ويعلن لهم عن سر إنسانيتهم، ولا يقترن بأى من مواصفات اللغة أو المجتمع. والأدب عند المنفلوطى (وذلك واضح كل الوضوح فى مقدمته للنظرات) يقابل الواقع، ويجعل من الإنسان إنسانا؛ إذ يهديه إلى نفسه ثم يفضح أمامه هذا الكون المبكى من فرط شقائه، فيجعل منه أديبا «يفضى» بحزنه معبرا عن شقاء العالم. فالأدب ينتج الأدب ولا يكاد يماس الواقع إلا لماما.

ج ـ وكلاهما وضع المرأة حجر أساس ليس فقط للأدب بل للإنسان نفسه، فهى وسيطته إلى نفسه وشفيعته أمامها. ويبدو ذلك بجلاء فى رواية (الأجنحة المتكسرة) التى، قبل أن تكون نقضا للإقطاعيتين الدينية والسياسية ـ وهو نقض ساذج إذا ما قورن بما عاصره وسبقه من كتابات [١٣] ـ هى أولا رواية تنشئة، محورها المرأة والحب، على منوال روايتى شليجل ونوفاليس، تدخل الإنسان إلى المعنى. وإن كانت كتابات المنفلوطى أكثر حياء وسذاجة فى هذا المجال، إلا أنها تحيل، إذا ما نزعت عنها رومانسيتها وفجاجتها، إلى دور الحب، أى المرأة، الرئيسى فى تكوين الإنسان.

د ـ وتتويجا لذلك كله، فالأدب عندهما نبوءة، ليس بالمعنى الدينى المبسط على الإطلاق، بل بمعنى العلم والتأسيس لعالم جديد مغاير مبنى على تفتق الذات من خلال مفهوم الحب. وهذا ما يفسر استبطانهما الواضح للكتب السماوية لا، كما يعتقد غالبا، اندراجهما فيها أو تقليدهما لها؛ أى أن الأدب فى النهاية يحل محل-الفكر ـ العقل ومحل الدين فى قول الكائن وخلق الوجود. وعلى هذا يجب أن تحمل نبرة جبران الوعظية وكذلك قول المنفلوطى، وهو الأزهرى: «إنما الدين حسنة من حسنات الأدب»، أو «سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان».

وأخيرا. كما نظرت مدرسة يينا إلى قديم الغربيين، اليونان، معلما للتجاوز استبدلت به رؤية أخرى تؤسس لعالم جديد، كذلك نظر جبران إلى قديم الساميين، أى الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، والقرآن الكريم، معلما للتجاوز، لا للتقليد. فخلقت عالما آخر، قد يكون صوفيا، ولكنه على كل حال غير دينى بالمعنى الشائع.

٣ ـ الإشكال المعاصر

ألاحظ أن ما يشبه هذا الإشكال هو الذى يحتل الساحة النظرية الأدبية فى موضوع التجنيس الأدبى، منطلقا من حدى الثنائية التقليدية فى الأدب العربى ومن مكانين جغرافيين مختلفين. فالكتابات المصرية تنطلق من النثر ـ الرواية ـ لتستبطن الشعر، بينما هناك تيار آخر يمثله أنسى الحاج فى لبنان ينطلق من الشعر ليستبطن النثر عبر ما سماه، فى مقدمة ديوانه (لن) الصادر عام ١٩٦٠، «قصيدة النثر». ولكن التيارين يلتقيان عند الملامح نفسها، وهى تحيل إلى ما سبق عرضه فى كثير من الوجوه، أذكر أهمها:

أ ـ لا تمييز حاسما بين النثر والشعر، فالجنس الأدبى كل يتقاطع فيه المنحيان بتعدد أشكالهما، فالشعر عند أنسى الحاج قد ينكسر عموده وتتراجع غنائيته ويصبح سرديا، ولكنه يبقى شعرا بفضل رؤيته وبنيته وقصده. والسرد عنده، كما

عند الخراط، قد يتجاوز قوانينه التقليدية ويبنى على الأنا ويتسم بالرؤيا الشعرية وحتى بالإيقاع الشعرى، ويبقى سردا. والغريب أن هذا النتاج سمى «عبر نوعى»، وهى التسمية نفسها التى أطلقت على نتاج يينا.

ب ـ هناك فسحة كبيرة بين الأدب والواقع. فالأول ليس صورة عن الثانى بل لا يمكن توسله مباشرة لتغيير الواقع، كما يرى ذلك الأدب الملتزم أو «الأدب العضوى» على طريقة جرامشى مثلا، وإن كان له وظيفة تكوينية إنشائية. فللأدب استقلاليته الناجزة وإن كانت غير مطلقة.

ج ـ للأدب وظيفة تفسيرية وتكوينية للإنسان والكون، ويعبر عن موقف آخر جديد ويسعى إلى إنجازه فى تأسيس عالم مختلف. فحين يقول أنسى الحاج: «ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام... الشاعر الحر هو النبى العراف والإله... إنه انتفاضة فنية ووجدانية معا أو، إذا صح، فيزيكية وميتافيزيكية» (مقدمة «لن»)، يرجّع صداه قول إدوار الخراط عن الحب عند بدر الديب إنه «أساسا حب ميتافيزيقى وقيمى ومعرفى فى وقت معا، أى ما يمت بأوثق صلة إلى قضايا الأونتولوچيا والإكسولوچيا والإبستمولوچيا معا» (الكتابة عبر النوعية، ص ٣١). فوظيفة الأدب عندهما تحل محل الفلسفة ـ إن كان هناك فلسفة فى الفكر العربى المعاصر ـ ومحل الدين الذى فى وضعه الحالى لا يفى بالغرض. فالأدب هو الكاشف لإنسانية الإنسان دون الفلسفة والدين.

د ـ وفى هذا السياق، تبرز المرأة السبيل الوحيد لإنجاز هذه الوظيفة. وتبقى هنا أيضا الوسيطة بين الإنسان ونفسه، أو كما قال أنسى الحاج فى مقابلة إذاعية مؤخرا إنها من يهيئ الرجل ليكتشف أجمل ما فيه ويتماهى معه. وما المرأة عند الخراط، عبر تحولاتها ورموزها المتعددة، إلا هذا الوسيط، وكذا الأمر عند بدر الديب وإن قاله بكثير من الخفر.

فإن كان طموح أصحاب يينا أن يجترحوا لعصرهم الإشكالى ما اجترحه اليونان فى زمنهم، وإن كان حلم المنفلوطى، خاصة جبران، أن يستعيد فى سفر جديد كتابة الأسفار المقدسة عن الأديان السماوية الثلاثة، فإن التيار الحديث يبدو مفتقرا مرجعية من هذا الطراز بكاملها، إلا أن الأدب عنده يؤسس، وإن من بعيد وبتشاؤم مطبق، لعالم جديد يكون الحب جوهره.

هكذا، يبدو أن أهمية التساؤل الخراطى حول مقولة عبر النوعية لا تكمن فى فرادته، بما أنه وريث تقليد عريق أكاد أقول عراقة الأدب، بل فى أنه يتابع، لصالح عصرنا الراهن وأدبنا، سلسلة طويلة من التساؤلات الشبيهة فى الأدب العالمى، ويستكمل ما بدأه عصر النهضة مستعيدا فى سياق معاصر المنظور التأسيسى الجبرانى ـ المنفلوطى. خصوصيته، التى هى أيضا خصوصية هذا المنظور، أنه اكتشف من موقعنا العربى الخاص ما اكتشفته آداب أخرى من مواقعها الخاصة أيضا، فالشمولية لا تأتى إلا من باب الخصوصية.

يشير هذا التساؤل إلى حالة فنية أدبية وأخرى إنسانية. ففنيا تشير «عبر النوعية» إلى القطيعة الحاسمة التى بلغها الأدب العربى المعاصر فى علاقته مع الأدب القديم والإحيائى وقطاع بأكمله من الأدب الحديث. ينتهى عصر الفراهيدى ويفقد الشعر آخر مواقعه المميزة له فى تراثنا ليشع فى النثر ويعيد تشكيله. تختتم معركة النثر والشعر ونخرج من الثنائية القديمة. طبعا، لا يعنى هذا القول على الإطلاق أن الشعر انقضى زمنه. بل يعنى، من جهة، أن الشعر قد وجد له أماكن أخرى يأوى إليها، وأنه، من جهة أخرى، انعتق نهائيا من ربقة العروض والمقاييس الجنسية القديمة. كما أنه لا يعنى كل نمط سردى لا يدخل فى باب «عبر النوعية»، كما يصفه إدوار الخراط وقبله أنسى الحاج على طريقته، فأنماط سردية كثيرة باقية أو ستظهر، إذ إنه حتى حركة يينا، على هيجانها المحتدم وقدراتها الفكرية الهائلة (فأصحاب يينا ليسوا فقط أدباء، بل كانوا أولا فلاسفة من الطراز الرفيع)، لم تكتسح الحيز الأدبى، وإن هزته هزا عنيفا جعلت عملاقه جوته يشك فى نفسه ـ حسب تعبير بلانشو ـ بل أدخلت فيه قطيعة تاريخية لا رجوع عنها، واستمر الأدب بأنماطه المختلفة على شكل آخر. إن هذا القول يشير بالأحرى إلى أن نظرية الأدب الموضوعى الذى تجلى فى سرد الرواية الواقعية قد أصبح إشكاليا، وأن الأدب النثرى فى نموذجه المتألق حتى السبعينيات قد انحسر. الأدب يدخل مرحلة مخاض جديد.

أما على المستوى الإنسانى العام، فإن لعبر النوعية دلالات ذات أهمية قصوى. فكأن الأدب يصبح، عند أهم كتابنا وأثراهم ـ هذا إن صح توصيفنا لهذا التيار ـ طريقنا الوحيد للحياة، مفتاحنا المتبقى للمعنى، الضمانة المتبقية لوجودنا كأفراد أحياء وكأمة حية، فى هذه الفترة من تاريخنا، بعد كل هذه الهزائم التى منينا بها. فلا سياسة ولا فلسفة ولا اجتماعا فصيحا ولا دينا هاديا لإنسان العصر فى ما يواجهه من تحديات هائلة، بالأدب وحده تبدو منوطة مهمة الإجابة عن الوجود، وجودنا، وعن سعادتنا كأفراد. وقد يبقى هذا الأدب كذلك حتى ندخل فعلا التاريخ من جديد من باب الإنتاج والحرية والاجتهاد والتفتق الإنسانى والجماعى. وعندها قد نفتقد مثل هذا الأدب، قد يعود كتابنا إلى الدين والعقلانية كما عاد شليجل، مؤسس مدرسة يينا، إلى الكاثوليكية، وكما غاب جبران فى صوفية غائمة ابتداء من (النبى)، ولكننا نكون قد كسبنا على الأقل موقعا آخر.

هوامش:

١ـ خاصة من خلال كتابه **الكتابة عبر النوعية** دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، وهو يرصد هذا التيار من خلال كتاب كثيرين. منهم: بدر الديب، يحيى الطاهر عبدالله، اعتدال عثمان، منتصر القفاش ونبيل نعوم.

٢ ـ هكذا اصطفوا علمين برزا فى كلا الجنسين، هما المتنبى والهمذانى، وعارضوهما وقلدوهما ما طاب لهم. فقلّ أن قام أديب ذو شأن لم يضع المقامات وأحيانا لم ينظم الشعر على طريقة المتنبى وإن لم يبلغ أحدهم فى ذلك شأو ناصيف اليازجى.

٣ ـ يعبر عن ذلك نظريا سليمان البستانى فى مقدمته لترجمة الإلياذة التى وضعها شعرا، وعمليا ما قام به المراش وسليم البستانى ومن تبعهما من اقتباس للجنس الروائى، ومارون النقاش وأبو خليل القبانى ويعقوب صنوع ومن تبعهم فى مجال المسرح.

٤ ـ يبقى مؤلفه **الساق على الساق فى ما هو الفارياق** الصادر فى باريس عام ١٨٨٥، معلما أساسيا لم ينل بعد ما يستحقه من التحليل على المستوى الأدبى.

٥ ـ من خلال مجلته **المجلة المصرية** المؤسسة عام ١٩٠٠ ومن خلال مقدمة ديوانه الصادر عام ١٩٠٨.

٦ ـ بدر الديب ألف كتاب **حرف الـ «ح»** عام ١٩٤٨ ولم ينشره إلا عام ١٩٨٥ والثانى وضع **حدث أبوهريرة قال...** عام ١٩٤٦ (؟) ونشره عام ١٩٧٩.

٧ـ راجع: Gérard Genette:"Introduction a L'architexte" وهو فصل من كتاب بعنوان **Théories des Genres** صدر عن دار **Seuil** فى باريس، عام ١٩٨٦.

٨ ـ التعبير الفرنسى وقد اقتبسته من المرجع الأول المذكور أدناه فى (٩)، ص ١١٢هو:

"Le roman est encore en devenir, et c'est son essence propre de ne pouvoir qu' eternellement devenir et jamais s'accomplit"

٩ ـ أعتمد فى هذا التلخيص على كتابين فرنسيين هما:

1 - Ph Lacoue - Labarthe et j-l Nancy : Ly'absolu **litteraire** Seuil, Paris, 1978.

2 - Jean - Marie Schaffer **La naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemend** Presses de l'Ecole Normale Superieure, 1983.

١٠ ـ ووسيلتهما السخرية، L'ironie وشكلهما الأدبى الأمثل هو ما يسمونه Witz وأحيانا Fragement انظر المرجعين السابقين.

١١ ـ رواية F.Schlogel بعنوان **لوساند L.ucinde**، ورواية Novalis بعنوان **هنرى ده أفتردنجين Hénri d'Ofterdingen**، وقد صدرتا فى الأعوام الأخيرة من القرن الثامن عشر.

١٢ ـ من المفارقات الدالة أن الشعراء العرب المعاصرين الذين اعترفوا بدينهم لجبران تأثروا بما يسمى كتاباته النثرية لا بشعره.

١٣ ـ يمكن أن يذكر فى هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر، كتابات فرح أنطون وشبلى شميل وعبدالرحمن الكواكبى.

هل لدينا رواية تاريخية ؟

عبد الفتاح الحجمرى*

١ ـ من الخصوصية إلى الخاصية:

من الصعب فى دراسة متواضعة كهاته، الإحاطة بمختلف القضايا والإشكالات التى يطرحها «تصور الرواية التاريخية» فى أدبنا العربى الحديث والمعاصر. بل إن الإحاطة بمختلف الأسئلة المتصلة بالرواية العربية عموما، تتنوع وتتعدد بحسب المقتضيات النظرية والتعبيرية التى تخصص سؤال الكتابة وإنجازاته التخييلية، وهذا ما يجعل، دوما، أسئلة الرواية متجددة باستمرار، ليبقى النثر الروائى، بكل تأكيد، إسهاما معرفيا وثقافيا مخصبا للرغائب والأحلام والذوات.

والظاهر، تبعا لهذا المعنى، أن الحديث عن «خصوصية الرواية العربية» يظل شديد الارتباط بالمنحى العام للإسهام المعرفى والفكرى لما نسميه بسؤال الكتابة التخييلية، ولا شك أن بحث مظاهر هذه الخصوصية يكتسى (الآن) أهمية أولية، وهو بحث ينبغى التفكير فى قضاياه وظواهره خارج معايير «التقويم» أو «التثمين»، لأن كل سؤال نقدى مطالب فى تحديده لتجليات «الخصوصية الروائية العربية» بالنظر إلى سؤال الكتابة: ماذا نبتغى من كتابة الرواية؟ وماذا نتوخى من قراءتها؟ وهذا ما يجعل تحليل «الخصوصية الروائية العربية» لا يقف عند الحدود الدالة على اعتبار سؤال الكتابة ذا إحالة «تقنية» بحتة، لأن كل خصوصية فى هذه الحالة محكوم عليها أن تكون «نسبية»، بل إنه اعتبار يدرج سؤال الكتابة ضمن مقولات التخييل، والنص، والمرجع، والإدراك، وغيرها من المقولات المتصلة أساسا بتصور الأدب وفهمنا الخاص لهذا التصور. من هذه الزاوية، أفهم خصوصية الرواية العربية. ولعل أى تقدير لتحديد تلك الخصوصية سيظل تصورات مجردة وعامة ما لم يقارب الإنجازات الروائية العربية وتحققاتها النصية. يقودنى هذا التحديد إلى القول: إنه من الممكن فهم «خصوصية» الرواية العربية انطلاقا من «خاصياتها» النصية،

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

والابتعاد قليلا عن جاهزية المصطلحات النقدية وتطبيقاتها الجافة، التي غالبا ما تفرغ تلك الخاصية من محتوياتها وهويتها.

٢ـ عن تصورات اشتغال الرواية التاريخية:

إذا سلمنا بأولوية الاعتبارات السالفة، فإننا نجد في منطلقاتها العامة ما يوفر لنا إمكان حصر موضوع هذه الدراسة في بحث التصورات الموازية لاشتغال الرواية التاريخية في ضوء المسار العام للرواية العربية، والتمثيل عليها بما نراه مناسبا توضيحا للإشكال المركزي لهذه الدراسة: هل لدينا رواية تاريخية؟ إن بحثا من هذا القبيل يستدعي منا، لكي تكون نتائجه منسجمة مع الفرضية الموضوعة للبحث، تقديم الملاحظات التالية:

١ـ لا تسعى هذه الدراسة إلى تقديم بحث متكامل حول الرواية التاريخية العربية، أو الوقوف عند مختلف إسهاماتها وتعيين لحظات تشكلها أو نضجها عبر التقيد بمختلف المراحل التاريخية لظهور هذا النمط من الكتابة.

٢ـ غاية الدراسة تصور بعض تجليات الخصوصية و/أو الخاصية النصية للرواية التاريخية، انطلاقا من لحظات بوصفها نماذج مختارة لاختبار الفرضية.

٣ـ لأجل ذلك، فإن أي تصور نظري استوحته الدراسة، فإنها تضعه موضع مساءلة، وتجعله رديفا لسؤال موجه، أكثر مما تعتبره مسلمة جاهزة.

٤ـ لا تلغي هذه الدراسة من حسبانها أهمية وقيمة التعاريف المتصلة، تحديدا، بالمنظورات العامة «للرواية» و«التاريخ»، لأنها تعتقد أن الوقوف عند التعاريف من شأنه أن يقودنا نحو تصورات طوطولوجية نحن مطالبون بتجاوزها، فلن يكون مهما اقتراح تعاريف للرواية التاريخية، بل إن الانتقال من «التصور» إلى «الإنجاز» سيكون معينا للدراسة على تدقيق اختيارات الكتابة وإنجازاتها النصية المؤسسة لمفهوم الأدب إجمالا.

٣ـ الرواية والتاريخ، أم الرواية التاريخية؟

قلت سابقا، إن الاعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظري يبحث في علاقة الرواية بالتاريخ، من شأنه أن يقود الباحث نحو إعادة التفكير في إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتاريخ، وهو تفكير لا يعنينا تفصيل أو تقييم أهدافه في هذا الحيز من دراستنا. في مقابل ذلك، يهمنا أن نطرح بهذا الخصوص بعض الأسئلة لا لغاية إيجاد تعريف للرواية التاريخية، بل بهدف الإسهام في تعميق سؤال الكتابة وتخصيص الخطاب:

هل الرواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعيةً للحدث الروائي؟ وتكون لدينا، في هذه الحالة، مرجعيتان: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي؟ هذه مسلمة أولية تقود إلى سؤال آخر لعله أكثر أهمية:

كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أي كيف يشتغل الحقيقي ضمن التخييلي؟ هذه مسلمة ثانية تنتقل بنا من «تسمية المرجع» إلى البحث في «طرائق اشتغاله»، مهما اتفقنا أو اختلفنا حول التقديرات الموازية التي بالإمكان منحها لمفاهيم الحقيقي أو التخييلي. من هذا المنظور، نستطيع تقديم هذا التمييز المتعلق بزاوية النظر التي يمكن أن نقرأ في ضوئها إخراج النص للحدث التاريخي، وهو تمييز نعتقد أنه يساهم في تجاوز الجدل حول الرواية التاريخية، على الأقل حسبما افترضناه فيما سلف من فقرات: فهل ثمة ـ على امتداد تاريخ الرواية العربية ـ مؤشرات دالة ومرجحة لبحث سؤال علاقة الرواية بالتاريخ؟ قد يبدو سؤال العلاقة مدخلا من بين مداخل أخرى ممكنة لتدقيق الخاصية النصية: هل توفر بعض الروايات على «أحداث تاريخية» يكفي للقول بأنها «روايات تاريخية»؟ ثم، أليست كل الروايات، بمعنى من المعاني، روايات تاريخية لمجرد أنها تحكي عن حيوات وذوات في أزمنة وأمكنة مفترضة، «مؤرخة» لمصائرها وإدراكها للقيم والعلاقات؟ لعل ما يمنح لهذا الفهم راهنيته تمييز وظيفي نسجله بين «التاريخ» و«التاريخي»: يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون أيضا منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل. وهذا، في ظني، ما يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التي يختزلها

سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال، مما قد يدعو إلى تقديم فرضية تقود إلى القول بأنه ليست هناك أحداث، ولكن فقط خطابات حول الأحداث. وعليه، ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط، تأويلات للعالم[1].

٤ـ نصية الرواية التاريخية:

من المؤكد، أن ثمة جملة من الخلاصات بمقدورنا الآن تدقيقها، علما أن خصوصية الرواية التاريخية العربية لا تلفت النظر إلا من زاوية خاصيتها النصية، وهذا هو الإشكال الذى نود أن نبحث فى ضوئه تلك الخاصية بعيدا عن أى طرح مختزل لعلاقة الرواية بالتاريخ، والاهتمام، بدل ذلك، بتجليات التاريخى، التى لا تلغى، كما قد نتوهم، التاريخ بوصفه معطى حضاريا:

لماذا يلجأ الروائى العربى إلى التاريخ، ومتى يلجأ إليه؟

سؤال مركب يهمنا أن نقدم من خلاله بعض الإضافات التى تمكننا من الانتقال إلى سياقات تحليلية أخرى، نستهلها بما يلى:

١ـ تفترض الخصوصية، حين يلجأ الروائى إلى التاريخ، أنه فى كل مرة يوجد هناك نموذج نصى محدد، لأن سؤال الكتابة يفترض تقديرا معينا لتصور الأدب لدى هذا الروائى أو ذاك، وفى هذه الفترة الزمنية أو تلك. وبهذا الافتراض لا تساعد الخصوصية إلا على صياغة قواعد مهيمنة تجعل سؤال الكتابة خاضعا لمعيار التكرارية والاجترار.

٢ـ تفترض الخاصية النصية للتاريخى وعيا لدى الروائى كلما تكونت لديه فكرة الالتجاء إلى التاريخ، وعلى هذا النحو، يصبح التاريخى إمكانا لتوسيع أفق الكتابة خارج اعتبار النموذج وتصنيفاته الثابتة.

٥ـ اقتراح وتصوّر:

لكى يتسنى لنا اختبار ما سلف من فرضيات وإدراجها ضمن إشكال نقدى عام لسؤال الكتابة الروائية العربية، نورد هذا الاقتراح والتصور لتدقيق بعض السياقات الثقافية والفكرية لإمكانات اشتغال التاريخى فى الرواية العربية، وطبيعة الأشكال التخييلية التى تتقصدها الحكاية، مما يعنى أن التاريخى يصبح مكونا روائيا قادرا على التشخيص والاستنطاق، خارج الافتراضات المسبقة التى (قد) تستدعيها إمكانات الكتابة والقراءة على حد سواء. من هذه الزاوية، يبقى التساؤل: «ما الرواية التى بالإمكان وصفها بالتاريخية؟» قائما ومبررا. ولذلك، تأتى قيمة هذا التساؤل من إثارته الانتباه لما يمكن أن ندعوه هنا بـ «حدود إخراج النص»، وهى حدود متصلة بخصوصية الكتابة عموما وتعريف وظائفها بحسب ما يميز اشتغال المرجع وتسمية وقائعه المسرودة: ما الرواية التى بالإمكان وصفها بالرواية التاريخية؟ أفترض، مرة أخرى، أن هذا التساؤل يتيح للباحث تأمل موضوعه من زاوية محددة تنتسب إلى ما عبرنا عنه بحضور الخاصية التاريخية بوصفها مكونا روائيا، وهى، فى بعض جوانبها، خاصية فى «بناء الشكل» وخاصية «أجناسية». يبدو هذا البعد المتصل بالبناء مهما، لأننا فى الرواية التاريخية نجد أنفسنا أمام «نص معطى» و «نص مبنى» يوحد بينهما موضوع ووجهة نظر، وإحالة. والخلاصة: أن التعامل مع التاريخ من حيث هو مكون روائى لا يعنى اعتماد التاريخ بديلاً للتخييل، وكأن الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس، لا تكمن فى طبيعة الأحداث التى تعرض لها، بل فى الطريقة التى تقدمها بها، وهذا ما يتيح لنا التعامل مع الرواية التاريخية وإعادة التفكير فى جوانبها المفردة. ولأن تحديد المفهوم المتعلق بالرواية التاريخية يبقى ملتبسا، فإن إيجاد المعايير للانتقال من التاريخ إلى الرواية لا يمكن أن يتم إلا عبر وساطة التشخيص. على أن التمييز فى الرواية التاريخية، بين «الرواية» و «التاريخ» يبقى مقترنا بجملة من الفرضيات الضابطة لسؤال الكتابة، كما أنه تمييز يمتلك فرضية كلية تخص جنس التعبير وأنماطه النصية والخطابية، أى يخص صيغه التخييلية كما توفرها المادة التاريخية التى يمكن تحصيلها من كتب التاريخ. ولعل التمييز بين الرواية والتاريخ يحوّل منطق الكتابة من مظهر (التقاطع) إلى مظهر (التجاور)، وهذا ما يجعل الرواية التاريخية ممتلكة لخطاب يعتمد تجربة التخييل، ويقيم ـ رغم ذلك ـ علاقة يريدها حقيقية مع التاريخ، فيغدو موضوع التخييل هو التاريخ، أى التاريخ الممتلك لموضوع، لمراجع، ولواقع محدد[2]. بهذا الأفق، تقتضى كل رواية تاريخية وجود واقع تاريخى كامن وراء إنتاج «تخيلية» هذه الرواية

و«تاريخيتها» أيضا، فما راهنت عليه نظرية الرواية التاريخية هو، أولا وقبل كل شئ، بحث وتعريف لاستطيقا الماضى[٣].

ويبقى، مع ذلك، تقدير المصدر وقصده ومعياره أساسيا لضبط سجل النص وتمثل مجال تحققاته تبعا لوظيفة الكتابة وطبيعة البنية السردية الراصدة للوقائع والأحداث بين «النص» من جهة، و «ما قبل النص» من جهة ثانية. وإذا كنا نعلم أن مقولة «ما قبل النص» حدسية وجزئية، فإن تسمية بعض استعمالاتها بغاية ضبط اشتغال التاريخ فى الرواية تساعد على تبين الوظيفة التشخيصية للسرد الروائى وبحث دائرة المحاكاة كما يجليها فضاء النص[٤]، وهى دائرة تفيد عموما أن القول بأن النص الأدبى يحيل على واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه، يعنى أننا نقيم علاقة الصدق بينهما. ها هنا، يظهر تقابل بين المناطقة، بما هم مختصون فى طرح قضايا الصدق، والمنظرين الأوائل للرواية. فقد ألف هؤلاء مقابلة علم التاريخ بالرواية، وبمختلف الأجناس الأدبية، للقول إذا كان على الأول أن يكون دائما حقيقيا، فإن الثانية بإمكانها أن تكون مزيفة. فقد كتب «بيير دانيال هويت» فى بحثه حول أصل الروايات، أن الروايات «بإمكانها أن تكون مزيفة كلية». من هنا، لم يبق هناك إلا خطوة واحدة لإدراك التشابه بين الروايات والأكاذيب والكلام المختلق، و«هويت» نفسه، نسب أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم جنسا موهوبا فى الكذب[٥].

٦ـ أسئلة الكتابة:

نستطيع القول إننا يمكننا اقتراح فهم اشتغال التاريخ فى الرواية من زاوية سؤال الكتابة. بيد أن هذا الفهم يظل نظريا ممكنا، إلا أنه عند التطبيق يواجه العديد من الأسئلة الموازية التى تفترضها تصورات النص على مستوى إمكان إقامة تمييز بين النص الأدبى وغير الأدبى.

يضاف إلى ذلك اختلاف إمكانات التأويل ذاتها، وهذه فرضية تتأكد صحتها كلما افترضنا أنه ما من كتابة إلا وتقبل بوجود تأثير للحقيقة التاريخية على إسنادات العوالم الدالة. ورغم ذلك، يبقى أمام كل تحليل مهما كان محايثا صعوبة أخرى لا يمكن إنكارها أو تفاديها، و هى صعوبة إيجاد التماثلات بين الوقائع كما هى موجودة داخل النص، وكما هى متحققة فى العالم الخارجى، ونعلم الآن أن هذه الصعوبة، شكلت ضمن النظرية الأدبية العديد من المباحث المتنوعة والمتعددة المقاصد والغايات، إلا أنها تكاد تلتقى عند إشكال مركزى موحّد: الأدب والواقع[٦].

يبقى هذا الإشكال العام، فى تقديرى، قائما تستدعيه الطبيعة الإبداعية للنص الأدبى، وفى انتظار أن نصل يوما إلى توضيح باقى معاييره الذاتية والموضوعية، نقترح أن ننظر ـ فى هذه الدراسة ـ إلى زاوية محددة نعتقد أن لها صلة قوية بموضوع بحثنا حول الرواية التاريخية العربية، وتخص: القصدية والإدراك، قصدية المؤلف وإدراك القارئ، ومن خلالهما يتجلى سؤال أولى: هل يكون التاريخ هو النص المرجعى للنص الروائى، وكيف يكون ذلك؟

ثمة العديد من الاقتراحات النظرية التى تساعد على تخصيص طبيعة العلاقة المرجعية بين الرواية والتاريخ، وهى علاقة يتم فى ضوئها تمثل السمة السردية[٧] للكتابة الروائية و/أو التاريخية، وتدقيق مجال الاشتغال والتفاعل وتنويع البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء.. إلخ. ولذلك، لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير عما قاله التاريخ «بلغة أخرى»، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ. إن الرواية العربية، وهى تعيد استثمار التاريخ فى إنتاجها للدلالة الروائية، تقدم توظيفات مختلفة فى الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة فى القول والتركيب وإنتاج التخييل، ولأنها تعبر أيضا عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك.

٧ـ لحظات أساسية:

بالعودة إلى إعادة تأمل بعض الأشكال التعبيرية العربية الكلاسيكية، سنلحظ الحضور الجلى لهذا الملمح التاريخى فى الكتابة وتوليد الأشكال: كتب التراجم والطبقات، كتب الأخبار والأنساب، الرحلات... إلخ. كان التاريخ فى هذه الأشكال، وغيرها، يعنى تصور الكائن فى الوجود والانتساب إلى عالم متحقق بالفعل، أى أن مادة التأليف لا تقصى المرجع وإحالاته التعيينية. بهذا الاختيار، فإن الاقتراب من

معالجة التاريخ وصلته بالرواية يفتح أفق تناول اشتغال التاريخ فى الرواية، واشتغاله أيضا فى الرواية غير التاريخية، وبهذا يكون تفكير الروائى فى الماضى مشكلاً تاريخياً، ويكون تفكيره فى الحاضر مشكلاً تاريخياً أيضا. إن المسافة هنا بين «الماضى» و«الحاضر» هى، من دون شك، «مسافة زمنية»، بيد أنها أيضا «مسافة جمالية»، لأن تصور الكتابة، فى ضوء هذا التحديد، يستدعى ارتباطها بخاصيتين اثنتين: السردية والمرجعية بما هما أساسا صنفان كبيران من الخطاب «السردى»؛ سرد التخيل، ونتاج المؤرخ. وإذا كان السرد التخييلى يحقق استعمالات مرجعية خاصة، مبتكرة، فإن عمل المؤرخ عادة ما يستدعى مرجعية تندرج ضمن الأمبريقا، وضمن حدود تستهدف أحداثا وقعت بالفعل[٨]. من المسافة الزمنية إلى المسافة الجمالية ومن الخاصية السردية إلى الخاصية المرجعية، يكتسب مفهوم السرد دلالته حين يطابق أفقا زمنيا متوقعا. ولأجل ذلك، فإن كل سرد يروى هذا «المحتمل حدوثه»، كما يشهد بذلك الاستعمال المشترك للأزمنة الفعلية للماضى وهى تحكى «اللاواقعى». والنتيجة أن التخييل يستعير من التاريخ، والتاريخ يستعير من التخيل. ثمة إذن، مرجعية متقاطعة[٩]، بين التخيل والتاريخ عبرها تكسب الخاصية السردية الفعل الإنسانى زمنيته بوصفه مبدأ منظماً لتجارب الواقع و/أو عوالم السرد.

بناء عليه، يمكن الزعم، أن ما تصفه النظرية الأدبية بالرواية التاريخية بعيد عن أن يطابق مفهوما واحدا يحيل على الأساس نفسه عند تصور سؤال الكتابة. ولهذا، فإن الدارس يصادف جملة من الصعاب عادة ما تنحصر فى المستوى النظرى والمستوى النصى لحضور التاريخ فى الكتابة الروائية، وهذا ما يدفعنا لتأمل اللحظات التالية:

١ ـ البحث فى المراحل التأسيسية الأولى عن إمكانات مقابلة الرواية التاريخية العربية وظهورها فى الآداب الأوروبية مع تجربة جرجى زيدان التى سعت نحو تثبيت معادل عربى انطلاقا من «افتراض النموذج».

إن الروايات التاريخية، كما هو معلوم، تتمتع بقدرة خاصة على اجتذاب خوارق العالم التى كثيرا ما استغلها «والتر سكوت» أحد مؤسسى نوع الرواية التاريخية الجديدة، وتبعه فى ذلك آخرون. وفى هذا المجال، فإن زيدان ينتمى إلى المدرسة الفرنسية المتمثلة فى شخصى «دوما» الأب والابن، فالحركة فى مؤلفاته تتطور بشكل طبيعى دون أى تدخل للخوارق[١٠]. معنى ذلك أن الخطاب الروائى لدى زيدان يتسم بعدة مقدمات عامة:

١ـ إنه خطاب روائى يستند إلى (تاريخ الإسلام) فى تشكيل عوالم الحكاية وعبر استثمار معارف تضعنا أمام «روايات تاريخ الإسلام».

٢ـ هو أيضا خطاب يستند على تأطير المادة الحكائية والتاريخية حين يرصد بنيتها المرجعية حسب قاعدة استدلالية شارحة تجعل، مثلا، رواية (فتاة غسان):

> تشرح حال الإسلام فى أول ظهوره إلى فتوح العراق والشام، مع بسط عادات العرب فى جاهليتهم وأول إسلامهم، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم.

٣ـ إنه خطاب روائى يعرف أبطاله ويقدمهم وفقا «لوظيفتهم» التاريخية فى الانتساب والمهمة.

٤ـ إنه خطاب يقوم على عدة تثبيتات محورية يمكن اعتبارها «مدخلا» مؤطرا لما ستعرفه الرواية الآنفة بخصوص: أصل ملوك غسان، وصف العالم قبيل الإسلام، ذكر حروب هرقل.. إلخ.

لأجل ذلك، عمد بعض الدارسين إلى إدراج روايات زيدان ضمن تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه[١١]، لأن اختيار الكتابة وتصور خصوصيتها، فى هذه اللحظة، كان واعيا بالحدود الممكنة بين توظيف التاريخ واشتغال التخييل.

٢ـ البحث فى التاريخ عن ذوات متمحورة حول البعد الحضارى، فيغدو التاريخ كلية تلتقى بالذوات مرة أخرى، فى دائرة صراع مفتوح متحرر من الوثيقة ومستند إلى تجارب تنتصر للتاريخ الممكن. ونعتقد أن تجربة نجيب محفوظ تبدو معبرة عن هذه اللحظة بما كتبه أساسا من روايات تاريخية احتكمت إلى تنويع فى الشكل والموضوع وتصور الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والأسطورية. إن الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ فى (عبث الأقدار) أو (رادوبيس) أو (كفاح

طيبة)، مثلا، انتقلت من المستوى التسجيلي إلى المستوى الإنساني الذى يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته. هكذا، يصبح الحدث التاريخي عند محفوظ مقترنا بتمثل عوالم التخييل واعتماد بناء سردى منتظم يعيد توليد أسئلة الحاضر. ولذلك، تأتى أهمية هذه اللحظة من قدرتها على تنويع أسئلة التفكير فى علاقة الرواية بالتاريخ، وبالواقع القائم و المحتمل، ولأن هذا الشرط الحضارى كان أيضا سبيلا للبحث عن مبررات كتابة تخييلية ذات أبعاد دلالية، إن على مستوى الشكل أو المضمون.

٣- استعارة الواقعة التاريخية فى تخيل الحكاية الروائية وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع. ولعل قصدية «الاستعارة» فى ظرفية أو مرحلة بعينها، تعنى محاولة فهم الواقع والتفكير فى وجوده بأفق متخيل اجتماعى وتاريخى قادر على المحاورة والانتقاد. ويكاد جمال الغيطانى ينفرد بتقديم تجربة متبلورة ودالة فى هذا الاتجاه خاصة فى (الزينى بركات) و (كتاب التجليات). هكذا يظهر سؤال الكتابة إمكانا آخر للإحالة على خاصية نصية لتفاعل الرواية والتاريخ. إن استدعاء هذا الإمكان لدى الغيطانى، خاصة فى (كتاب التجليات)، يفتح الشكل السردى على خاصية نصية منفتحة توجهها خطابات متعددة: دينية، تاريخية، سياسية.. إلخ، تحيل على تواريخ حديثة وأخرى قديمة، وكأن الوقائع المهيمنة على سيرة «الحسين» و«جمال عبد الناصر» تسمح بإعادة تأويل أجواء منظومة فكرية تمكن الخطاب السردى من أن يكون معادلا لخطاب إيديولوجى تستدعيه مرجعية الحكاية فى (كتاب التجليات) ومحاورتها الثقافية والمعرفية لتلك التواريخ الحديثة والقديمة. ولهذا، فإن علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئا خاصا ومعزولا، إنها عنصر مهم من العناصر المشكلة لمجموع الواقع، ولمجموع المجتمع.

٤- تبئير الحكاية فى الرواية التاريخية على السيرة، والانتقال من نص التاريخ إلى نص الذات، بحيث يغدو تتبع سيرة الشخص سعيا نحو ملاحقة بطولة تؤرخ لكينونة فردية أو جماعية. ويمكن القول، إجمالا، إن النتاجات المهمة للرواية التاريخية المعاصرة تظهر ميلا جليا نحو البيوجرافيا(١٢)، بحيث تصبح السيرة بؤرة كتابة التخييل التاريخي بوصفه تشخيصا لاختيار رحلة الشخص من حيث هى حافز لتقديم موضوع الحكاية. وهذا ما تعلن عنه رواية (مجنون الحكم) لسالم حميش حين تتخذ من سيرة أبى على منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله) محورا للسرد، وتمكين الرواية من تشييد مادة وقائعها باستعادة سيرة تبحث عن ذاتها، وعن شكل أدبى يجنح نحو الإعلان عن مصادر أحداثه التى تم إنجاز التخييل فى ضوئها(١٣).

الأمر نفسه يميز رواية (العلامة) لسالم حميش أيضا، حيث تصهر سيرة عبد الرحمن بن خلدون مستوى القصة والخطاب وترهينه على التردد بين الواقعى والتخييلى فى الإحالة على المواقف والمواقع والوقائع.

هكذا، تتشكل الرواية التاريخية، فى هذه اللحظة، بما هى اقتفاء لسيرة الذات وما تحققه من فضاءات تخييلية تطبع أشكال الوعى الممكنة. إن السيرة فى الرواية التاريخية، إذن، تضعف الكينونة حين تلقى بها فى دائرة التخييل.

وتبرز رواية (ليون الإفريقى) لأمين معلوف المعطى نفسه، ليس فقط لأن أحداثها تدور فى القرن السادس عشر، بل لأن معلوف استطاع أن يجعل من سيرة حسن الوزان صورة لقراءة تحولات مصيرية عرفها عصر النهضة الأوروبية. وهذا ما يجعل، أيضا، خطاب السيرة وعيا بسؤال الهوية فى بحثها الدائم عن علاقة مع الواقع الذى تحيا فيه.

هذه، إذن، أربع لحظات تبدو لى أساسية لإنجاز توصيف ممكن عن علاقة الرواية العربية بالتاريخ. وهى لحظات أوردها بغاية حصر تصور العلاقة فى حالات الاشتغال وتمثل المرجعية الفكرية والثقافية لسؤال التخييل كما تبلوره الرواية التاريخية، وهو سؤال يبرز، إن على مستوى التصور أو الإنجاز، الحدود التى من خلالها نبرر الحديث عن الرواية التاريخية فى الأدب العربى وطبيعة الشكل الأجناسى الذى استطاعت توفيره، وهو شكل متحول فى البنية والوظيفة يجعل التاريخ، فى اللحظات الآنفة، قابلا للتجدد، لأنه ليس «معطى جاهزا» فحسب، بل أفقا للتجريب حين يعتمد فى تشخيص الهوية النصية على تنويع التحققات اللغوية والتخييلية بما هى أبنية

ثقافية تحول الأزمنة المتحققة إلى أزمنة توقّعية. والظاهر، أن الرواية التاريخية العربية الراصدة «لافتراض النموذج» أو «المتمحورة حول البعد الحضارى»، أو «تلك التى تفكر فى الوجود بأفق متخيل تاريخى واجتماعى»، أو «المبأرة على السيرة»، لا تعتمد إعادة سرد الحدث التاريخى، لأن ما يهمنا يتمثل فى تشخيص العلاقة الإنسانية ومنحها قدرة فهم الواقع التاريخى، الماضى والحاضر.

٨ـ تفعيل لغات التاريخ:

تمكننا هذه الخلاصة العامة من طرح السؤال التالى:

ماذا كان يعنى التاريخ بالنسبة إلى هذه اللحظات التى نعتمد، فى ضوئها، تدقيق سؤال الكتابة فى الرواية التاريخية العربية؟ تبدو مسوغات القصدية مهمة فى سياق البحث عن تصورات الكتابة، لأنها تمهد تقريب إمكانات الوعى بوظائف النوع الأدبى وحدود التمثلات التى تفترضها علاقة الواقع بالكتابة، وهى علاقة تطبع وظائف النوع الأدبى بأشكال تعبيرية عادة ما تتجه نحو تخصيص المادة الحكائية بتفعيل اللغة وإمكاناتها فى تأكيد الإسهام بالواقعية وقول حقيقة العالم والكينونة. لقد كان ارتكاز الروائى العربى على تفعيل اللغة لخلق الإيهام الضرورى بواقعية الحدث، إحدى الإمكانات التى تمنح، للحظات السابقة من الكتابة الروائية التاريخية، خصوصيتها، على مستوى الربط بين الحقيقى بوصفه قيمة مرجعية، والمزيف بوصفه قيمة دلالية يفترضها التخييل. إن الاحتكام إلى هذا المستوى يمكننا من ملاحظة تعدد الشخصيات اللغوية للرواية التاريخية، بحيث تصبح لغة الرواية نسقا من اللغات(١٤). وعلى هذا النحو، فاللغة ليست فقط مشخصة، بل موضوعا للتشخيص(١٥) الذى يتخذ، فى كل لحظة من اللحظات الآنفة، سمات مميزة لعلها تستمد خاصياتها النصية من جعله تشخيصا لسردية منفتحة على صيغ أسلوبية تستثمر إمكانات الكتابة التراثية، وفى الآن ذاته أشكال اللغة الأدبية المختلفة بما هى إحدى إمكانات النشر الأدبى المعاصر.

يمكن القول إن الاستناد إلى تمثل إمكانات التشخيصات اللغوية فى الرواية التاريخية العربية، ينفتح على جملة الاختيارات المحددة لمسألة الخصوصية كما يفترضها هذا النوع من الكلام الروائى. لتلك الإمكانات، لا محالة، مقاصد بواسطتها يخصص «الأسلوب الحوارى» للرواية التاريخية العربية. إن الصورة العامة لتشخيصاتها اللغوية، ليست صورة ثابتة، بل إنها صورة لغوية نوعية تتصل بالماضى من غير أن تفقد علاقتها بالحاضر. وكأن الرواية التاريخية وهى تفكر فى إمكانات تشخيصاتها اللغوية، تعلن فى كل لحظة عن انتمائها إلى سيرورة الواقع المتشكل عبر إعادة «تنبير» سجلات الكلام والأسلوب.

تستمد الشخصيات اللغوية فى الرواية التاريخية العربية أهميتها من عدة خصوصيات، بالإمكان استخلاصها وإيجازها ضمن ما يلى من إمكانات:

١ـ فى كل لحظة تبرز الرواية التاريخية العربية وعيا جديدا بتشخيصها اللغوى، ليس فقط لأنها تصطنع أصنافا للكلام، بل لأنها تنوع فى أساليب العرض بغاية التعبير عن أنماط الوعى الممكنة كما تحتفظ بها الذاكرة التاريخية.

٢ـ يخرج هذا الوعى بالتشخيص اشتغال اللغة فى الرواية التاريخية العربية من دائرة التقريرية، ويمنحه بعدا تعبيريا يجعل اللغة حاملة وظيفة حكائية تجاوز أوجه الصنعة والتزيين نحو استحضار الحالة وتقريب الواقعة.

٣ـ اعتماد الرواية التاريخية العربية على إثبات سياقات حدثية بالإحالة على مكونات استشهادية تجعل السرد مركبا وقائما على تضمين خصائص الواقعى والتخييلى.

٩ـ توسيع دائرة التخييل:

نستطيع القول، بناء على ما سبق، إن الرواية التاريخية العربية راهنت فى الكثير من نماذجها على توسيع دائرة التخييل الروائى وتنويع مستوى توليدها للثيمات والأشكال، كما أنها رواية غالبا ما لفتت النظر إلى تجديد سؤال الكتابة والتفكير فى سردية منفتحة على لغات وخطابات و رؤى مركبة. بهذا المعنى، تتطلع لحظات الرواية التاريخية العربية ـ كما حددناها ـ، نحو الانتماء إلى سؤال الثقافة والفكر حين تعيد تأمل «الواقع التاريخى» وتتقصد استنطاق أزمنته وفضاءاته وشخوصه لتكشف عن «واقع روائى» حافل، بقيم وعلاقات وطموحات قادرة على التشخيص وابتداع «سرود» نابضة بالحياة.

من هذا المنظور، تجلّى لحظات الرواية التاريخية العربية جملة من الخاصيات نحصرها فى مايلى:

١ـ تنويع قضايا الشكل الروائى وافتراض «تخيل تاريخى» يبلور مفهوما خاصا للكتابة وللأدب، لدينا، بهذا التنويع، منظوراً آخر لعلاقة الرواية بالتاريخ، وهى علاقة إن كان من الممكن تعيينها بتخصيص الزمن الماضى عن زمن الكتابة، فإنها علاقة لا تنفى الراهن الذى يدخل فى تأليفها.

٢ـ بالإمكان اعتبار التخييل التاريخى تشكيلا حكائيا ممتلكا لسردية تعطى الانطباع أن إعادة سرد الأحداث فى الرواية التاريخية تجعل منه سردا منفتحا يجاوز التقرير والتسجيل، وينجذب أكثر نحو الحقيقة المنفلتة للحياة والكائن.

٣ـ إن التخييل التاريخى باعتباره تشكيلا حكائيا يجعل السرد منفتحا عبر وساطة:

(أ) تأويلات السارد التى تعلن عنها تدخلاته.

(ب) آفاق التوقعات الحدثية بما هى مرجعية متمحورة حول«السجّل» والاستراتيجية ودورهما فى تنظيم فضاء الحكاية واتفاقات الوقائع المسرودة.

٤ـ اعتماد الرواية التاريخية العربية فى تحديد الإحالات الحدثية على «فضاء تاريخى» ليس من الأساسى الانشغال بمدى مطابقته للواقع، لأنه حتما فضاء يأخذ أبعادا جديدة يمنحها له التخييل عبر مختلف اللوحات والمشاهد الروائية.

هوامش:

(١) انظر: Todorov, T: **Les morales de l'histoire**, Grasset, 1991, p:130

وربما وحسب الافتراض نفسه يكون المؤرخ، مثله فى ذلك مثل الإثنولوجى، ملزما بحسب قواعد المهنة، بتقديم الحدث كما وقع، فى حين أن الروائى بإمكانه أن يقترب من الحقيقة العليا، الخارجة عن حقيقة التفاصيل. نفسه: ص:١٣١.

(٢) Michel Maillard "L'antinomie du référent:Walter Scott et la poétique du roman historique''in: **Fabula**: 2 Oct, 1983, PUL. p 65

(٣) نفسه: ص ٦٨.

(٤) راجع بهذا الشأن: W:Krysinski. **Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne** ,Mouton: 1981: p:3

(٥) انظر: Todorov, T: Qu'est -ce que le structuralisme ?. **Poétique**, Seuil, 1968.p,35

(٦) انظر: R. Barthes. L. Bersani, Ph Hamon, M, Riffaterre. I, Watt: **Littérature et réalité**, Seuil: 1982

(٧) انظر بخصوص هذا المقترب تصورات كل من: R: Barthes: «Le discours de l'histoire:» in: **Poétique**, N, 49 - 1982, p. 13 -21

واختياره تحليل الخطاب اعتمادا على مستويات التلفظ، الملفوظ، الدلالة.

وكذا، تحليل ريكور لمستوى السردية والمرجعية ضمن: P: Ricoeur. **Temps et récit**: Tome 1, Seuil, 1983, p 117

(٨) نفسه: ص١٢٣.

(٩) نفسه: ص ١٢٤.

(١٠) اكناتى كراتشكوفسكى: **الرواية التاريخية فى الأدب العربى ودراسات أخرى**، ترجمة: عبد الرحيم العطاوى، الكلام، ١٩٨٩، ص ٣٩.

(١١) عبد المحسن طه بدر: **تطور الرواية العربية الحديثة**، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ص ٩٤.

راجع كذلك ما ذكره: عبد الرحمان ياغى: **فى الجهود الروائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ص:٤٤.

(١٢) انظر G, Lukacs, **Le roman historique**, PBP.1965, p 187,

(١٣) مصادر يثبتها حميش فى نهاية الرواية.

(١٤) M. Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Gallimard, 1978, p, 407

(١٥) نفسه: ص٤٠٩.

السيرة الذاتية
فى الأدب العربى الحديث
حدود الجنس وإشكالاته

محمد الباردى*

١ ـ مقدمة : فى حدود الجنس الأدبى

١ـ١ ـ هل يمكن أن نعتبر السيرة الذاتية جنْساً أدبيّاً مستقلا وقائما بذاته؟ إنّه لسؤالٌ إشكاليٌّ حقّاً. فمنذ سنة ١٩٧٠ أعلـن Jean Staro Binski أنه: «ينبـغى أنّ نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذْ لا وجود فى هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغى الالتزام بهـمـا»[١]. وقَد يـدعـم الـسّؤال مـشـروعـيـتـه عندمـا نتـأمل خـانة الأشكال ذات العـائلة الأجناسيـة الواحـدة فـيـصـعب التـمـيـيـز العلمىّ المقنع والنهائى بين السيرة الذاتية والمذكرات والسيرة والرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والرّسم الذاتى أو المقالة، فضلاً عن علاقة السيرة الذاتية بالرواية. فقد نجد عنصرا مفارقا فى علاقة هذا الشكل بالشكل الآخر، ولكن الحدودَ الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهـائيـة، بقطع النظر عن النظرية النصّانيـة التى تبـيح التّداخل بين الأجناس الأدبية وتشكل الحدود الفـاصلة بينها[٢].

١ـ٢ـ وقد اختص الإنشائى الفرنسى فيليب لوجون Ph. Lejeune فى البـحـث فى الـسـيـرة الذاتيـة وفـاق طموحه العلمى فى كتابة الميثاق السير ذاتى[٣] «Le pacte atobiographique» طبيعة النصوص الأدبية التى أخضعهـا للإجراء المعرفى فخرج بتعريف علمى للسيرة الذاتية مفاده أنها: «حكى استعادى نثرى يقوم به شخْص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»، ووضع حدوداً أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنساً قائماً

* كلية الآداب، صفاقس، تونس.

بذاته وهي: شكل اللغة (قصة + نثرية) والموضوع المطروق (حياة فردية وتاريخ شخصية معينة) وموقع المؤلف (إذ لابد من التطابق بين المؤلف والسارد) وموقع السارد (التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية) ومنظور الحكي (يجب أن يكون استعاديا)(٤)، وبذلك حول دراسة الأدب إلى مايشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة، وتعوزها المرونة اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه متطور وغير قار، فهل ينفي غياب حد من هذه الحدود تصنيف أثر ما ضمن خانة السيرة الذاتية. ثم كيف يتحقق هذا الحد أو ذاك، وكيف ندرك ـ على سبيل المثال ـ التطابق القائم بين المؤلف والسارد، أو بين السارد والشخصية، عندما لا يصرح طه حسين باسمه الحقيقي في كتاب (الأيام)، وهل ينفي غياب الميثاق السير ذاتي انتماء (بقايا صور)، وهي تواجه القارئ بميثاقها الروائي، إلى هذا الجانب الأدبي المخصوص؟

إنها لدجمائية يعترف بها هذا الإنشائي ذاته، لا يبررها طموح علمي مشروع إلى حسم علاقات التشابه الممكنة بين السيرة والأجناس الأدبية القريبة منها(٥).

١ـ٣ـ بيد أن هذه الدجمائية كان قد أشار إليها من قبل نقاد آخرون لعل أبرزهم جورج ماي Georges May في كتابه (السيرة الذاتية autobiographie)(٦)، فهو يعتقد: «أن المنهج السوي المتمثل في الانطلاق من تعريفات إنما يتصل بمجال العلوم الصحيحة، وعلى وجه الخصوص بمجالات الرياضيات، والأدب غير الهندسة»(٧)، داعيا إلى ضرورة اعتبار ظواهر ثقافية واجتماعية خارجة عن النص السير ذاتي في حد ذاته لتحقيق مقولات تتعلق بالجنس في علاقته بالأجناس الأخرى، من أجل الوصول إلى نظرية مرنة في السيرة الذاتية تعتمد منهج الاستقراء(٨) وتحترم طبيعة النصوص.

٢ـ في نصوص التأسيس

٢ـ١ـ عندما ألف طه حسين كتاب (الأيام)(٤)، وهو النص التأسيسي الأول لجنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اختلف النقاد في تحديد هويته. وقد كان عبدالمحسن طه بدر أول من أثار الإشكال المتعلق المنهجي بجنس هذا الكتاب. فهو من ناحية، يرى أن الباحث قد يظلم طه حسين: «لو اكتفى بأن يطبق مقاييس الرواية الفنية على الكتاب ثم نفض يده بعد ذلك من الأمر كله»(١٠)، ثم يلاحظ من ناحية أخرى أننا: «لا نستطيع أن نعتبر كتاب (الأيام) مجرد ترجمة للمؤلف ونقف عند هذا الحد»(١١).

وفي الحقيقة يظل الكتاب سجاليا إلى الآن، فعندما نسعى إلى الإفادة من أساليب البحث الحديثة، نلاحظ أن الكتاب جاء خاليا من ميثاقه السير ذاتي، بل لعله ميثاق ينأى بنا عن السيرة الذاتية ويدنو من الكتابة التسجيلية التاريخية، إذ تحيل «أيام» طه حسين لفظا على أيام العرب في ذهن المتلقي، ويعسر تأكيد علاقة التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية (السارد ـ المؤلف ـ الشخصية) إلا عبر معادلة رياضية عسيرة نستنتجها استنتاجا من الفصل الأخير من الجزء الأول من كتاب (الأيام)، فالسارد يرفع قناعه ويكشف عن وجهه ليخاطب ابنته، ويصرح أن الطفلة التي يخاطبها هي أمينة ابنة الشخصية محور كتاب (الأيام) «الفتى»، وعندئذ تتحقق المعادلة التالية: السارد = المؤلف = الشخصية. نضيف إلى كل ذلك ما يتعلق بضمير الغيبة ليتحول إلى مؤرخ ينقد البيئة ويصفها ويتحدث عن التعليم في الأزهر، وغيرها من المواضيع التي تهم الحياة العامة، وتنأى عن الحياة الشخصية التي تعتبرها الإنشائية الحديثة حداً من حدود السيرة الذاتية. ومع ذلك، فإن كتاب (الأيام) يظل بالنسبة إلينا النص التأسيسي الأول للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

٢-٢- بيد أن هذا الكتاب لم يرسم النهج ولم يجمع مريدين. لقد كان لعباس محمود العقاد قبل وفاته مشروع كتابة تأليف فى حياته الشخصية «عنى»، وكان يعتزم تقسيمه إلى جزئين، يتعلق الجزء الأول بحياته الشخصية ويؤرخ الجزء الثانى لحياته الأدبية والسياسية والاجتماعية[١١]، ولكنه رحل قبل إنجاز المشروع. ومع ذلك، ظهر للناس كتاب (أنا)[١٢] وعرض على أنه سيرة ذاتية. والكتاب فى الواقع مجموعة فصول كتبت فى أزمنة متفرقة وبطلب من مجلة «الهلال» التى نشرت له سنة ١٩٣٣ فصلا موسوما بـ « بعد الأربعين»، فى وصف حياته النفسية وحالته الفكرية فى الأربعين، وتحدث فيه عن فلسفته بين الشباب والكهولة وعن تجاربه الشخصية بين العشرين والأربعين، وفى سنة ١٩٤٣ أصدر مقالا بعنوان «وحى الخمسين» تناول فيه حياته وأمثاله ممن بلغوا سن الخمسين، وما يعتور أصحابها من حالات نفسية ونظرات جديدة إلى الحياة تختلف عن نظرات أبناء العشرين والثلاثين والأربعين. ونشر سنة ١٩٤٧ مقالا يحمل عنوان «إيمانى» ثم مقال «أبى»، وغيرهما من المقالات. وقد صدرت كلها متقطعة فى مجلة «الهلال» - بطلب من محررها (طاهر الطناحى) - وبعض المجلات الأخرى، ثم جمعت فيما بعد لتنشئ كتاب (أنا) لعباس محمود العقاد[١٣].

إن السارد فى هذا الكتاب ذو وجهين، فهو من ناحية عباس محمود العقاد مؤلف فصول الكتاب، وهو من ناحية أخرى كائن أجنبى، وهو طاهر الطناحى مرتب هذه الفصول وجامعها. ولذلك، فهو يتخذ من ناحية شكل السيرة الذاتية، إذا اعتبرنا أن العقاد يتحدث عن نفسه، ويتخذ من ناحية أخرى شكل السيرة فقط؛ إذ يمكن أن نعتبره كتاباً عن عباس محمود العقاد وضعه محرر مجلة «الهلال» طاهر الطناحى[١٤]. ثم إن الفصول فى تتابعها لا تتخذ شكل قصة حياة شخصية، بقدر ما تبدو فى شكل مباحث تتعلق بمواضيع مختلفة تتصل بحياة العقاد وتجاربه فى الحياة بأسلوب العالم حينا والمحلل النفسى حينا آخر والمفكر الفيلسوف أحيانا كثيرة ولذلك، فهى أقرب إلى التأملات فى الحياة والوجود من أن تكون قصة حياة شخصية، بقطع النظر عن غياب المنظور الاسترجاعى المتواصل، إذ تتعدد أزمنة الكتابة وتتقطع أزمنة التجربة.

٢-٣- وعندما أصدر أحمد أمين كتابه (حياتى)[١٥]، لم تستقر ملامح السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث؛ «فالكتاب مزيج من السيرة الذاتية ومن المذكرات اليومية فى شكله العام»[١٦]، لينتهى إلى ما يشبه الرسم الذاتى Auto - portrai، ذلك أن الأحداث الحياتية الخاصة تدعم الصفة الأخلاقية والجسدية، ومنها تنبثق العبر ويقل السرد ويخفت ليقوى الوصف الأخلاقى والفسيولوجى:

> كان هذا البيت أهم مدرسة تكونت فيها عناصر جسمى وخلقى و روحى فإذا تغيرت بالنمو أو الذبول وبالقوة أو الضعف فمسائل عارضة على الأصل. لقدكانت أمى قصيرة النظر فورثت عنها قصر النظر[١٧].

وتأتى الحادثة المسرودة لتدفع صفة وتقويها.

٢-٤- إن للإشكال النظرى الذى طرحناه ما يبرره فى مدونة السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

فمنذ النصوص التأسيسية الأولى تعددت المسارب واختلفت الأساليب، فأضحى من الصعب أن نتحدث عن شكل قار ونهائى فى السيرة الذاتية، وبالتالى يظل السؤال الجوهرى قائماً: هل يمكن الحديث فى النصوص التى تتخذ من الحياة الشخصية لمؤلفها عن جنس أدبى متميز قائم بذاته نسميه سيرة ذاتية، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون شكلا من أشكال التعبير فضفاضا يعسر حصر قوانينه وتحديد آلياته، ويظل المصطلح مجرد

علامة لشكل من الأشكال التعبيرية يأخذ من أجناس الحكى المختلفة ولا يقوم بذاته؟

٢ـ٥ـ ومما تقدم نستنتج أن هذه النصوص التأسيسية الأولى كانت متنوعة فى أساليبها ومختلفة فى طرقها. فلئن جمع بينها هدف واحد هو إحساس، فى لحظة من لحظات العمر بوطأة الزمن وبضرورة تسجيل مرحلة من مراحل الحياة، تأكيدا للذات ودفعا لشبح الموت وتتويجا لرحلة عمر أو قولا حاسما فى بعض الآراء الجدالية التى تعرض لها هذا الكاتب أو ذاك فى حياته السابقة، فإنها لم تعرض على اللاحقين شكلا نهائيا واضح المعالم، فعانقت الرواية حينا، ودنت من المقالة حينا آخر، ولامست الرسم الذاتى حينا ثالثاً، لتظل السيرة الذاتية فى النهاية شكلا مفتوحا قابلا للتجريب.

٣- فى نصوص التجاوز

٣ـ١ - وعندما نتأمل مدونة نسبية ومحدودة فى السيرة الذاتية كما صيغت فى النصف الثانى من القرن العشرين[١٨]، ندرك أن كتابها هم فى الأصل روائيون (حنامينه/ محمد شكرى/ عبدالله الطوخى/ محمد العروسى المطوى جمال الغيطانى)؛ فكأن السيرة الذاتية بالنسبة إليهم هى شكل روائى، يخرج بهم من موضوع عام ليدخل بهم موضوعا خاصا. ولذلك، ستظل علاقة السيرة الذاتية بالرواية إشكالا عظيما وجب النظر فيه. إن أسباب التأليف تظل واحدة لا تتغير، فمنها العاطفى كالتبارى مع الزمن[١٩]، وعثور المرء على معنى وجوده[٢٠]، ومنها العقلانى كالتبرير ودفع الاتهامات تبرئة للنفس، تتصل أحيانا بضرب من التباهى والأخذ بالثأر، وذلك أن كتابات حنامينه ومحمد شكرى لا تخلو من تباه بل يمكن اعتبارها ضربا من التشفى من واقع اجتماعى سياسى همش المؤلفين ولكنهما - رغم ذلك- استطاعا التحرر والانفلات، وأصبحا بذلك كاتبين معروفين فمالا إلى وصف حياة المهمشين. قد تصل أحيانا إلى حد المبالغة كما يعتبر كتاب (سنين الحب والسجن) تبريرا لموقف سياسى جديد ولنقد عنيف تجاه الحركة اليسارية فى مصر[٢١]، كما تصبح السيرة الذاتية فى (كتاب التجليات) إعادة اعتبار للذات بعد الأذى الذى لحقها ظلما وقسرا؛ إذ يروى جمال الغيطانى حكاية رجل الأمن الذى بدد له وثائقه الشخصية قبل سجنه لمدة أربعة أشهر[٢٢].

٣ـ٢ـ بيد أن التشابه يلحق خاصة إشكالات الصياغة والتأليف. إن السيرة الذاتية هى فى الحقيقة سليلة الرواية[٢٣]، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس الأخرى الكثير من أساليبها.

٣ـ٢ـ١ـ إن السرد بضمير المتكلم يمثل الظاهرة الأسلوبية المهيمنة فى هذه المدونة؛ إذ لا نكاد نستثنى إلا كتاب (رجع الصدى). للكاتب التونسى محمد العروسى المطوى الذى انتهج فى كتابه نهج طه حسين فى كتاب (الأيام)، ثم إن استعمال ضمير المتكلم لا يثير إشكالا خاصا عامة، ولعل الإشكال الوحيد يتعلق بكتاب (التجليات) إذا اعتبرنا أنه يحوى سيرة ذاتية إلى جانب مجموعة من السير والكثير من المقاطع السردية الخيالية. فى هذا النص يميز الكاتب بين السارد الذى هو جمال الغيطانى و أصله وهو كذلك جمال الغيطانى؛ أى بين جمال الغيطانى فى حالة التجلى و جمال الغيطانى فى حالة الواقع؛ وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم والغائب؛ بينهما علاقة واضحة يصرح بها السارد فتتحقق المعادلة التالية أنا= هو[٢٤].

إن ضمير المتكلم يحيل، إذن، على شخص أنطولوجى نفسى، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة مرتبطة أساسا بمفهوم الزمن، أى بلحظتين أساسيتين؛ لحظة الواقعة أو الحدث ولحظة الكتابة. فالضمير يحيل فى النهاية على شخصين يتطابقان فى تصنيف الوقائع وتبويبها ويختلفان فى رؤيتهما، والمفارقة بينهما هى المفارقة بين الأنا الموضوع والأنا الساردة، فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن والأنا الساردة حبيسة لحظة الكتابة

مستقرة فيها، تصبح إوالية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد.

بيد أن المسافة الفاصلة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع ليست متساوية فى كل هذه النصوص، فهى تلفت الانتباه مثلا فى ثلاثية سيرة حنامينه، وتكاد تغيب فى ثنائية محمد شكرى؛ إذ تتدخل الأنا الساردة مرات قليلة ولكن فى سياق واحد، وهو سياق الإشارة إلى زمن الكتابة[٢٥].

فى ثلاثية حنامينه تطول تدخلات الأنا الساردة فى زمن الكتابة، وهى لا تكتفى بالإشارة الزمنية بل تنفصل عن الأنا الموضوع لتعلق على الأحداث والوقائع، وتقدم فى شأنها قراءة جديدة، وتتطابق المفارقة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، مع المفارقة بين الفعل وتبريره. إن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة فى الزمن، ذلك أن التبرير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعى بخطورته لا يصاحب زمن وقوعه. فما يقوله السارد فى (بقايا صور) عن زنوبة مثلا وعن الأحاسيس المتدفقة التى شعر بها تجاهها وعقلنة هذه العلاقة عندما يربطها السارد باللاشعور هو من باب كلام السارد ـ المؤلف فى بداية السبعينيات لحظة الكتابة: «القلب يفضى لزنوبة، منذ الليلة التى نمت فى حضنها، إلى حب، قد يكون فى اللاشعور، مشبوها، لكنه فى الشعور، كان بريئا»[٢٦]. وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إن الرؤية فى السيرة الذاتية مصاحبة والإيديولوجيا متأخرة، وتظل إوالية السرد قائمة على التراوح المستمر بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، بين الرؤية والإيديولوجيا، وبين التقارب والتباعد.

٣ـ٢ـ٢ـ تعرض الوقائع فى السيرة الذاتية بطريقتين مختلفتين، فقد تخضع الوقائع إلى الترتيب الزمنى[٢٧] وترتب أحيانا أخرى حسب المواضيع[٢٨]. بيد أن الترتيب الزمنى فى حد ذاته يثير إشكالا؛ إذ يخضع إلى عملية انتقاء دقيقة أو قل عملية رقابة صارمة، فهو: «يكون فى الغالب محرفا لواقع نفسانى ماض هو ذلك الواقع الذى يستحضره النص متداخلا لا ينتظمه سلك ظاهر»[٢٩]. فثمة دائما تداخل أو ثقب بحكم الذاكرة أو بحكم رغبة قوية فى إخفاء ما لا تريد لحظة الكتابة إثباته، فكثيرا ما يعترف الكتاب بحدود ذاكرتهم[٣٠]، وكثيراً أيضا ما يشيرون إلى بعض الوقائع ثم ينقطعون ويغرقون فى الصمت، شأن حنامينه مع إحدى أخواته وقد كانت عاهرة[٣١]، وعندئذ يغرق السارد فى التأملات أو وصف الخواطر، أو وصف الحياة العامة أو الخارجية، وهو فى اعتقادنا ضرب من تغطية قصور الذاكرة أو الرقابة الذاتية. إن المعيش لا يروى كما حدث فعلا بل كما يتذكره السارد لحظة زمن الكتابة. وبين الحدث المعيش ولحظة التذكر فاصل زمنى كفيل وحده بصقل الحدث وتحريفه وتوجيهه ورميه فى سلة النسيان أيضا، ولا يبقى منه، فى كثير من الأحيان، إلا جوانبه ومظاهره الخارجية. ولذلك، فإن كل سيرة ذاتية متهمة من حيث هى أثر أدبى بتحريف الحقيقة المعيشة، بصرف النظر عن سائر عوامل التشويه، ولذلك تظل الحقيقة قضية زائفة.

٣ـ٢ـ٣ـ لكن العلاقة الزمنية بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة تظل علاقة معقدة كثيرة الوجوه، فهى تتسم أحيانا بمحاولة التقريب بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة إلى حد التعايش[٣٢]، فتتهادن اللحظتان ليندمج السارد فى جمع شتات ماضيه، ولكن هذه العلاقة تنقطع فى كثير من الأحيان؛ إذ تهيمن لحظة الحاضر (لحظة زمن الكتابة) على زمن الذكرى، ليواجه السارد المؤلف قارئه على نحو:

> إننى أفتح صفحة جديدة وستقرؤون هذه الصفحة بكل ما فيها من حسن وقبيح لأننى سأكون صادقا، فالكتابة على صفحتى يقوم بها قدرى[٣٣].

٣ـ٣ـ تلك بعض الإشكالات الخاصة بالسيرة الذاتية بوصفها جنساً يسعى إلى أن تكون له بعض

الحدود التى تميزه، ولكنها مع ذلك لم تحسم فى صلته ببعض الأجناس السردية الأخرى.

٣-٣-١ - من هذه الأجناس ما يكون مصدر لبس فى علاقته بالسيرة الذاتية وأبرزها المذكرات، إذ كثيرا ما استعملت المذكرات بمعنى السيرة الذاتية. ولعل عناوين مدونتنا فى أغلبها تحيل على معنى المذكرة (بقايا صور، سنين الحب والسجن، رجع الصدى) دون أن تذكرها لفظيا. وقد نبه الإنشائيون إلى ضرورة الاحتراس من العناوين، فمنذ القرن التاسع عشر ظهرت فى أوروبا سير ذاتية بعنوان المذكرات[٣٤]، ذلك أن الحدود الفاصلة بين المذكرات والسيرة الذاتية تظل إلى الآن زئبقية، إذ لا يكفى تخصص المذكرة فى تدوين الأحداث العامة واقتصار السيرة الذاتية على التأريخ للحياة الخاصة لنضع حداً فاصلاً بين جنسين مختلفين[٣٥]، وحتى فى المدونة التى نحيل عليها تظل المذكرة حاضرة مصطلحاً وأسلوبا. فقد ذكر السارد فى (رجع الصدى) هذا المصطلح: «وقد كتب الفتى فيما بعد فى عز شبابه مذكرة قال فيها..»، ثم يورد المذكرة فى ثلاثة عشر سطرا[٣٦]، وفى موضع آخر لا يذكر المصطلح ولكنه يورد مذكرة فى صفحة ونصف الصفحة[٣٧]، ويورد كذلك وثيقة فى شكل مذكرة فى عشرة أسطر[٣٨]. وعند التأمل فى محتوى هذه المذكرات يدرك أن السارد فى المذكرة الأولى يصف كيف دخل قاعة المدرسة وهو لايزال فى الكتاب، ويركز على وصف حجرة الدرس أكثر من تركيزه على تأثير الحدث فى نفسه[٣٩]. وفى المثال الثانى تصف المذكرة أول يوم للفتى فى المدرسة وهو يركز على طبيعة التعليم فى المدرسة النظامية، مشيرا إلى أثر ذلك فى نفسه، أما موضوع مذكرة المثال الثالث فهو يتعلق بمنحة القمل التى كان يتمتع بها الفقراء من التونسيين، كما يذكر محمد شكرى المصطلح فى (زمن الأخطاء) فى مواضع كثيرة على النحو الآتى: «أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة فى السمفونية التاسعة»[٤٠]، أو: «أكتب هذه المذكرات فى حانة جديدة ممسوخة»[٤١]، أو «أسجل هذه المذكرات فى أى وقت»[٤٢].

إن إلحاح السارد على أهمية حضور المذكرات واضح فى المتن، ولكن الكاتب من ناحية يشير فى الهامش إلى أنه يكتب سيرة ذاتية، مما يجعلنا نعتقد أن مسألة الوعى بطبيعة الجنس غير واضحة لدى الكاتب، فلعل السيرة الذاتية والمذكرة هما شئ واحد فى ذهن محمد شكرى وفى ذهن الكاتب العربى عموما. ففى (رجع الصدى) تعامل محمد العروسى المطوى مع المذكرة من باب التضمين، وتعمد اللجوء إلى المعقوفات للفصل بين مستويى السرد، مما يجعلنا نعتقد أن المسألة عنده ليست شكلية، إذ قد يكون الكاتب قد اقتبس هذه المقاطع من مذكراته الخاصة وعندئذ يطرح أشكال تجاور الأجناس الأدبية المتقاربة فى النص الواحد، ولكن المسألة تبدو لنا أعمق فى (زمن الأخطاء)، إذ تتعلق بطبيعة النص المكتوب ذلك أن فصول الكتاب أشبه بالمذكرات المستقلة إذ أحيانا ينقطع التتابع الحدثى بينها، إضافة إلى أنها لا تروى حدثا خاصا عاشه السارد، بل هى فى الأغلب مزيج من الانطباعات والأحكام والوصف، وكلها متعلقة بالمظهر الخارجى للحياة، وتبدو الأفكار متقطعة فيصبح النص كأنه مجموعة من الخواطر المتراصة التى لا جامع بينها إلا السارد[٤٣]، بل لقد جاءت بعض المقاطع السردية مؤرخة على نحو ١٩٦١/٩/٢٥ مقهى سنترال: «إن المرأة التى أعيش معها دائما إذا لم تجعلنى أعزف عن كل النساء فليست هى المرأة التى ينبغى لى أن أعيش معها» وبذلك يوهم السارد قراءه بأنه يسجل ملاحظاته وخواطره آنيا وليس استرجاعيا. وكذلك يبدو زمن التجربة ليس بعيدا بعدا كافيا عن زمن الكتابة. إن الفصل، إذن - فى هذا الكتاب، بين المذكرات والسيرة الذاتية ليس سهلا، وإن الحدود الفاصلة بين الجنسين لا تبدو واضحة، فكأن شكرى فى الجزء الثانى من عمله أراد أن يكتب سيرته الذاتية فى شكل مذكرات.

نقرأ فى (سنين الحب والسجن) هذا المقطع:

«إننى الآن أكتب على مستويين من الزمن: زمن لحظات التذكر وأنا فى السجن عقب الضربة مباشرة عام ١٩٥٣ والزمن الحالى الذى أجلس فيه الآن إلى مكتبى عام ١٩٩٣، أربعون عاما بالكمال والتمام.. لا بأس إذن أن أحدث شيئا من الخلط.

إننى لا أكتب فقط تاريخ حياة، وإنما أيضا تاريخ عصر»(٤٤). هل يحسم هذا المقطع مسألة الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص؟ لقد صيغ الفصل الأول فى شكل مذكرة: «أغسطس ١٩٥٣ والدنيا غروب. غروب يوم وغروب عصر لكنه أيضا ميلاد جديد لإنسان وميلاد جديد لعصر..» . فالسارد لا يحدد نقطة البداية، شأن السيرة الذاتية التقليدية، وإنما يسجل حدثا معينا وهو الدخول إلى السجن، ومنه ينطلق فيما بعد ليذكر بقية الأحداث السابقة. ورغم هذه الملاحظة البسيطة، يمكن أن نقول إن (سنين الحب والسجن) بعيدة عن المذكرة وأسلوبها، رغم إقرار الكاتب أو السارد بأهمية الأحداث العامة فى كتابه.

٣-٣-٢- إن حضور المذكرات فى هذه النصوص التى تنسب إلى السيرة الذاتية حضور متفاوت القيمة، ولكنه ثابت ولا ينفى تجاور بعض الأجناس الأخرى وأهمها السيرة. إن السيرة بما أنها رغبة فى الانتصار على الموت هى يقين ، ذلك أنها تعتقد أن حياة الإنسان يمكن أن تروى أو يمكن أن تترجم إلى ألفاظ ، وأن اللغة قادرة على خلق الحياة من جديد، إذ: «لما كانت الكلمات إذا كتبت رسخت فإن حياة الإنسان إذا دونت سلمت من الموت»(٤٥)، فى حين تظل السيرة الذاتية غير قادرة على بلوغ الغاية تماما وعاجزة عن قول الكلمة الفصل ، إذ تظل مفتوحة لا تنتهى بموت الشخصية. إن (كتاب التجليات) مثال بليغ لتحديد العلاقة بين السيرة الذاتية والسيرة. يروى السارد فى هذا الكتاب ثلاث سير هى سيرة أحمد الغيطانى وجمال عبدالناصر والحسين بن على، وكلها جاءت متقاطعة فيما بينها ومع السيرة الذاتية للكاتب جمال الغيطانى. بيد أن هذه السيرة جاءت فى حقيقة الأمر ناقصة، بل هى شذرات منتقاة تركز أساسا على الجوانب المثيرة والمؤثرة المتلائمة مع غائية النص الروائى برمته وأبعاده الإيديولوجية ، ثم إنها ليست متساوية من حيث المساحة النصية والوظائف السردية؛ فسيرة الأب تفوق السيرتين الأخريين، وسيرة جمال عبدالناصر تكاد تقتصر على بعض الوظائف السردية القليلة، ثم إن هذه السير ليست مرتبة ترتيبا زمنيا دقيقا، ولا تعتنى بتفاصيل حياة الشخصية وإنما بالأحداث المثيرة التى تحمل دلالة فكرية محددة . وقد برز السارد غياب الترتيب الزمنى الدقيق بمفهوم المكاشفة الذى يتجاوز الأبعاد الزمنية، ثم فوق هذا كله جاءت السيرة مهشمة؛ إذ لا تعرض عرضا قائما على الاسترسال بل تقدم المادة الحياتية التى عاشها أصحابها متقاطعة فيما بينها ومتقاطعة مع السيرة الذاتية للسارد وكلها متقاطعة مع الرحلة إلى العالم الآخر، وبالتالى تخضع طريقة العرض إلى التقنية الروائية بدرجة أساسية. وأحيانا يتعمد السارد الخلط بين هذه السير فيظهر أحمد الغيطانى فى صورة عبد الناصر وعبد الناصر فى صورة الحسين بن على والعكس أيضا صحيح(٤٦)، إضافة إلى ذلك كله لاتخضع السيرة الذاتية لطريقة الاسترجاع، إذ تعرض فى شكل ومضات متقطعة ومتقاطعة مع المستويات السردية الأخرى، فيتحدث السارد عن علاقته بأبيه ثم يرى ذاته فى رحم أمه ثم يتحدث عن شبابه ليعود فيما بعد إلى طفولته ،كما أن الأحداث لاتملك مصداقا ثابتا؛ فقصة السارد مع لور هى قصة خيالية عاشها فى «النشأة الأولى».

إن الجمع ، إذن ، بين هذه السير والسيرة الذاتية لايرمى إلى الغاية التقليدية، إذ لانعتقد أن الكاتب يريد

أن يؤرخ للحسين بن على أو لجمال عبد الناصر، كما لايرمى إلى كتابة سيرته الذاتية، بل يسعى السارد إلى هدف فنى يريد تحقيقه وهو إرباك العلاقة التقليدية بين الرواية والواقع، فـ (كتاب التجليات) يحوى أحداثا واقعية إذ يذكر شخصيات ويروى وقائع لا أحد يشك فى صحتها، ولكنه أيضا يحوى وقائع تجنح فى الخيال إلى حد الغرابة، وفى ذلك إرباك للتشخيص التقليدى. ثم إن هذه السير جميعها فى النص بمثابة المستويات السردية المختلفة أو الطبقات السردية التى يقيم عليها الغيطانى بناءه الفنى ليتحول (كتاب التجليات) إلى ضرب من الكتابة الجديدة الهادفة إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية، فتتقاطع الرواية مع السيرة والسيرة الذاتية، ويتقاطع الشعر مع النثر، والواقعى مع العجيب، من أجل تأسيس كتابة نصية شاملة.

٣ـ ٣ـ٣ إن القص السير ذاتى وريث القص الروائى والسيرة الذاتية هى سليلة الرواية. ولذلك أخذت السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية عديدة؛ أهمها طريقة التضمين والسرد بضمير المتكلم والحوار، ثم إن العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة، فجل الروايات تقرأ كما لوكانت سيرا ذاتية، خاصة تلك التى تستعمل ضمير المتكلم(٤٧). إن الميثاق السردى فى علاقته بالرواية يثير إشكالا، إذ يتوقع القارئ العادى أن مجال السيرة الذاتية هو الحقيقية والرواية الخيال، والواقع أن السيرة الذاتية تظهر فى لبوس الحقيقة والرواية فى لبوس الخيال؛ إذ كيف لنا أن نجزم أن ماقاله حنا مينه عن نفسه وعائلته صحيح؟ وكذلك الشأن بالنسبة إلى محمد العروسى المطوى ومحمد شكرى وعبد الله الطوخى وجمال الغيطانى. وقد يصح النقيض كذلك، فقد يتحدث روائى كذلك عن أحداث حقيقية فى رواية يكتبها، فالمسألة فى النهاية مسألة أسلوب يتعلق أساسا بكيفية تقديم المادة السردية وما الميثاق الروائى فى النهاية إن لم يكن مجرد جزم كاتب السيرة الذاتية بصدقه وعزمه على قول الحقيقة. يقول ف لوجون:

> لئن كان من حقنا أن نطالب كاتب السيرة الذاتية بنية الصدق فإنه علينا أن نغفل عما تنطوى عليه نية الصدق من تقابل ضمنى بين الصدق والاختراع.

ولكن هل للسيرة الذاتية العربية ميثاق؟ إن أشهر النصوص التى اعتمدناها تحمل مواثيق مزيفة أو خائنة لمتونها، فالكتب الثلاثة التى صاغ فيها حنامينه حكاية حياته الشخصية (بقايا صور، المستنقع، القطاف) تحمل على غلافها الخارجى عبارة «رواية»، وكتاب (زمن الأخطاء) يحمل ميثاقا روائيا، فى حين يحمل غلاف (الخبز الحافى) ـ وهو الجزء الأول من قصة حياة محمد شكرى ـ عبارة «سيرة ذاتية روائية». لاشك أننا نعثر أحيانا على مايشبه الميثاق الضمنى، فقد جاء فى (الخبز الحافى) هذا القول:

> ها أنا أعود لأجوس كالسائر نائما، عبر الأزقة والذكريات عبر ماخططته عن حياتى الماضية، الحاضرة ، كلمات واستيهامات وندوب لا يلئمها القول ..مثل هذه الصفحات عن سيرتى الذاتية كتبتها منذ عشر سنوات. قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما طريقها..(٤٨).

لكن هذا التصريح داخل المتن يناقض الميثاق المرسوم على الصفحة التالية للغلاف الذى يعتبر الكتاب «سيرة ذاتية روائية» (١٩٣٥ ـ ١٩٥٦) فأى الميثاقين أصدق؟ إن النصوص التى اعتمدنا تميل ـ فى أغلبها ـ إلى خرق الميثاق السير ذاتى، بيد أن التطابق بين المؤلف والشخصية والسارد قائم فى جل الأحيان؛ فحنامينه يتحدث عن تصحيحه لسنة ولادته، ويعلن محمد شكرى عن اسمه مرات عديدة فى (زمن الأخطاء)(٤٩)، ويصرح

كذلك جمال الغيطانى باسمه فى فاتحة الكتاب: «صاح بى الهاتف الحقنى ياجمال..». ومع ذلك، فنحن نعتقد أن خرق الميثاق فى أغلب الأحيان يكون دون قصد، فلا نعتقد أن هؤلاء الكتاب ملمون بكل هذه الشروط الفنية التى يسعى الإنشائيون إلى تحديدها، بل هى كتابة أميل إلى الفطرة وتذهب أحيانا مذهب الرواية دون وعى عميق بشروط الجنس ومتطلباته، إذا أمكن لنا الحديث عن جنس محدد، بيد أن الأمر مغاير فى (كتاب التجليات)، إذ يبدو لنا الخرق مقصودا، ذلك أن التعبير العجائبى يبطل الميثاق ويلغيه، وبالتالى يرتمى الكاتب فى لعبة سردية معقدة تتداخل معها الأجناس الأدبية والأساليب الفنية.

إن ما يميز السيرة الذاتية اعتناؤها بوصف الحياة الخاصة للشخصية وفى حين تحتفى الرواية بوصف العالم الخارجى أيضا. إن النصوص الأدبية الحديثة التى تنتسب إلى السيرة الذاتية زاوجت بين الوصف الذاتى والوصف الخارجى، وفى كثير من الأحيان تتحول هذه النصوص - فى جانب منها - إلى مايشبه الوثائق الاجتماعية أو التاريخية. فقد أطنب حنامينه فى وصف الحالة الاجتماعية فى الريف السورى زمن الإقطاع فى الجزئين الأول والثالث من سيرته الذاتية، وبالغ كذلك فى وصف الحياة العمالية ونشأة الحركة الثقافية فى المدن فى الجزء الثانى. وقد ركز محمد العروسى المطوى فى (رجع الصدى) على وصف العادات والتقاليد السائدة فى الجنوب التونسى فى النصف الأول من هذا القرن على حساب حياته الخاصة. كما ركز عبد الله الطوخى على رسم ملامح اليسار المصرى وانشقاقاته الداخلية وأخطائه السياسية ومواقفه من الأحداث الوطنية التى عاشتها مصر نهاية الخمسينيات وطيلة ستينيات هذا القرن فى كتابه (سنين الحب والسجن). ويمكن كذلك أن نعتبر ثنائية محمد شكرى وثيقة اجتماعية تعكس لنا الواقع الاجتماعى الردئ فى شمال المغرب الأقصى،

ولكن العناية بوصف مظاهر الحياة الخارجية لا تغطى بصورة شاملة البعد الذاتى البحت لكتابة السيرة الذاتية. ولكن التقاطع بين السيرة الذاتية والرواية يظل قائما إذ ثمة ظواهر فنية أخرى وظفتها النصوص التى اعتمدناها فالبناء الفنى فى كتاب (سنين الحب والسجن) لعبد الله الطوخى قائم أساسا على التضمين، فالفصل الأخير الذى يحمل عنوان: «ويبقى الحب فى انتظارنا» يعتبر امتدادا للفصل الأول: «وكان السجن فى انتظارنا». وبقية الفصول: (كيف عرفها - أغانى الحب المطارد - مغامرة مع سارق البنك الأهلى - مرثية للاتحاد السوفياتى..) هى بمثابة الفصول المضمنة فى هذا الفصل أو فى هذا المقطع السردى الطويل. ومبدأ التضمين يتنافى مع مبدأ الاسترجاع الذى هو قوام السيرة الذاتية كما تؤكده الإنشائية الحديثة. كذلك يكثر الاستباق والتأجيل أحيانا فى السيرة الذاتية لحنامينه كقول السارد يستبق الأحداث مثلا:

«وستمضى عشرون عاما أو يزيد وذات صباح فى مدينة بيروت بينما أسير مع الأم فى أحد الأحياء الثرية سنرى فلاحا من قرى اللاذقية قد أودع طفلة للخدمة فى أحد البيوت»[٥٠]

وكقوله أيضا مؤجلا بعض الأحداث «كانت الام قد أخفت عنا ما جرى لها فى بيت المختار بعد سنوات ستقصه بالمشاعر الحزينة ذاتها غير أنها تلك الليلة كتمته»[٥١].

كما يتعدد أحيانا السارد بشأن الكتابة الروائية، فالسارد (حنامينه) فى ثلاثيته، يترك أحيانا المجال لسارد من درجة ثانية وهو فى الأغلب يكون الأم أو الأب، وتأتى هذه المقاطع السردية من الدرجة الثانية مضمنة[٥٢]، كما يلتجىء أحيانا كثيرة أيضا إلى الاختزال وتلخيص الأحداث التى يرى أنها ليست مهمة ولا تستحق العناية بتفاصيلها[٥٣].

وفوق هذا كله، تأخذ السيرة الذاتية من الرواية بعضا من جنوحها إلى الخيال فى نقل الوقائع، تخرق المنظور

التقليدى للصدق. ولعل أبلغ مثال فى هذا السياق ما ورد فى (زمن الأخطاء)؛ إذ يورد محمد شكرى ما قاله المستشرق الألمانى نوتاهارا وهو يترجم له سيرته الذاتية بعدما أخذه لزيارة بعض الأماكن التى جرى فيها بعض الأحداث: «فى كتابك تصف هذا الصهريج وما حوله، بكثير من الجمال مع أنه ليس كذلك ولا يدل على أنه كان جميلا»، فيجيب كاتب السيرة:

«هذه هى مهمة الفن أن نجمل الحياة حتى فى أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع فى ذهن طفولتى جميلا ولابد لى من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من وحل، ثم إنى كنت بعيدا عنه زمنيا ومكانيا عندما وصفته[٥٤].

إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث - بهذا المعنى - هى حياة شخصية مجملة؛ أى يمنحها الخيال من الوهم والإيهام ما يمنحه للرواية فى حد ذاتها. تقول إحدى شخصيات (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمى:

دعنى أتوقع أن تلك الشجرة مازالت هناك؛ وأنها تعطى تينا كل سنة وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم.. وذلك الزقاق الضيق مازال يؤدى إلى أماكن أعرفها..[٥٥].

٤-١ وإذا جمعنا عندئذ كل هذه الملاحظات يتساءل المرء: ماذا بقى من السيرة الذاتية فى هذه النصوص التى أشرنا إليها؟ وإذا أردنا التعميم نتساءل كذلك: هل للسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث خصائص مشتركة وأسلوب محدد؟ والجواب الذى يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى يتمثل فى أنه يصعب الحديث عن جنس مخصوص نقى يضمن لنا حدودا واضحة جلية فى علاقته ببقية الأجناس السردية التى تجمع بينها وشائج قربى. والمواثيق العلنية التى يلتجأ اليها الكتاب، أو ناشرو كتبهم لا تؤكد فقط اضطرابا فى مستوى المصطلح، بل فى مستوى المفهوم الأدبى، فهل هذه النصوص سير «ذاتية» أم سير ذاتية مروية، أم روايات سير ذاتية، أم روايات أم مذكرات؟ فباستثناء أن هؤلاء الكتاب يسردون أفعالا ويصفون أحاسيس يعتقدون أنها تتعلق بحياتهم الشخصية، فإن أسلوب السرد عندهم يتخذ أشكالا مختلفة وطرقا متنوعة، فهل قدر السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث أنها كتابة بلا أسلوب؟

والحقيقة أنه إذا رمنا التصنيف والتقويم فلن نجد فى المدونة العربية الحديثة مثالا أقرب إلى النمذجة والنقاء يمكن أن يكون تجسيدا لأسلوب السيرة الذاتية سوى كتاب من نصوص التأسيس وهو (حياتى) لأحمد أمين. لقد كان الميثاق فى هذا الكتاب صريحا واضحا؛ إذ يعلن المؤلف على غلاف كتابه أنه يروى لنا قصة حياته، وجاء المتن وفيا للميثاق إذ سعى عموما إلى رسم ملامح هذه الحياة، رغم الملاحظات النقدية التى أبديناها فى العنصر الأول من هذا التحليل.

٤-٢ بيد أن أشهر كتاب السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث - وطه حسين أحدهم - هم من كتاب فن القص، لهم بأسلوب الحكى دراية عميقة وتجربة ثرية، فى حين لم يكن أحمد أمين روائيا ولا قصاصا، ولذلك تنوعت الأساليب لديهم وتشابكت وهتكت الحواجز والحدود، ولكن نصوصهم المنسوبة إلى السيرة الذاتية لم تتوج انقطاعا عن كتابة الرواية بل انبثقت فى خضم تجربة الإبداع الروائى[٥٦]، ولذلك فهى فى اعتقادنا لم تكتب لعجز فى الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته، بل جاءت أيضا تنويعا داخل التجربة الإبداعية ذاتها وبحثا عن أساليب حكائية جديدة، إذ لايمكن مثلا أن نغفل عن الصلة المتبادلة بين سيرة حنامينه الذاتية وأعماله الروائية الأخرى[٥٧]. ولذلك، فقد تعامل الكتاب مع حياتهم الخاصة على أنها ضرب من الإبداع قبل كل شئ يرفض القيود ويتيح لنفسه من الحرية وخوض مغامرة الكتابة ما تتيحه كل كتابة إبداعية لنفسها.

مع ذلك، فإن مسألة التجنيس من مهام الناقد الباحث أولا وأخيرا، وهو لاشك عندما يتعرض إلى مثل

هذه النصوص ويريد أن يتجاوز الحيرة التى تبعثها فى نفسه، يجد نفسه بين أمرين:

إما أن يسم بحثه بضرب من المرونة قد لا يقبلها من يروم الصرامة والدقة، وعندئذ نقول إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث لم تتحقق باعتبارها جنسا قائما بذاته، رسم معالم حدوده الفاصلة، بل هو شكل أدبى بصدد التشكل، لكنه لايزال يستعير بقوة مقوماته الفنية من الأجناس السردية القريبة منه، ولاسيما الرواية التى تظل صلاتها به فريدة من نوعها على حد عبارة جورج ماى[٥٨]. ولكن هل نحن على يقين أن السيرة الذاتية ستستطيع الانفلات من أثر الرواية يوما ما؟ وعندئذ ألا يكون قدر هذا الشكل الأدبى أن يكون شكلا تأليفيا يأخذ بكل الأساليب الحكائية المتاحة، ولا يميزه عنها إلا بعض المفاهيم الأساسية التى لا علاقة لها بالأسلوب ولكنها تتصل ببعض المفاهيم، كمفهومى الميثاق السيرذاتى والتطابق اللذين يجب أن نتعامل معهما بضرب من المرونة، فيكفى أن يقر الكاتب بشكل من الأشكال أنه يروى قصة حياته فى كتابه، ويكفى أن نفهم أن السارد المتحدث هو الشخصية الموضوع وهما معا الكاتب الذى يضع كتابه بين قرائه ليروى لهم سيرته الذاتية، وعندئذ سنقتنع أن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ثرية بأساليبها وأشكالها التعبيرية، لاتخضع إلى نمط محدد ولكنها تبطن قدرة إبداعية فائقة لا أحد ينكر أهميتها، وأن لا سبيل للحديث عن نقاوة هذا الجنس الحديث وعن نمذجته، فما بين كتاب (الأيام) و (زمن الأخطاء) و (حياتى) و (بقايا صور) من التباين والاختلاف يفوق ما يجمع بينهم جميعا.

أما الافتراض الثانى، فهو افتراض الصرامة العلمية الذى يرى أن الأشكال السردية التى تتعامل مع سيرة شخص متمايزة أسلوبا، وبالتالى فهى أجناس أدبية قد تشكلت. وعلى هذا الأساس اقترح بعض الإنشائيين سلما للأجناس السردية الحديثة رقعتها العليا الرواية ورقعتها الدنيا السيرة الذاتية، وبين الرقعتين وحسب التدرج الروايات الشخصية التى تقوم على شخصية رئيسية هى صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، ثم الرواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ثم السيرة الذاتية الروائية وهى ـ خلافا للرواية السيرة الذاتية ـ لا تنتسب إلى الرواية وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال كبير[٥٩]. وعندئذ، سنجد نصوص مدونتنا تتأرجح بين جنسين هما رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية، ولا يبقى من السيرة الذاتية النقية ـ إن وجدت! ـ شئ، فيمكن أن تنتسب إلى رواية السيرة الذاتية نصوص مثل (رجع الصدى)، و (كتاب التجليات) و (سنين الحب والسجن)، وإلى السيرة الذاتية الروائية نصوص كثلاثية حنامينه وثنائية محمد شكرى.

٥ ـ خاتمة

إن تعامل المبدع العربى الحديث مع السيرة الذاتية تجاوز المفهوم التقليدى لهذا الشكل من الكتابة الذى ترسب لدى نقاد الأدب وقرائه عامة، ولعل (كتاب التجليات) يعد أبلغ مثال يمكن أن نستشهد به فى هذا السياق. ذلك أن السيرة الذاتية فى هذا الكتاب أصبحت أسلوبا توليديا يساهم فى انتشال نص يتجاوزه ويحويه، ولكن هذه الصورة الجديدة للتعامل مع السيرة الذاتية هى مجرد وجه من وجوه إشكالية؛ ذلك أن الكتابة فيه ـ رغم ندرتها ـ فى تنام مستمر، إذ تعددت النصوص وتنوعت. ومن الصعب، تبعا لذلك، الوقوف على قوانين غير واضحة تحدد أدبية هذا الجنس الذى يصر الإنشائيون على أنه لايزال بصدد التشكل، ومع ذلك فنحن نعتقد أن الإشكال لا يمكن تجاوزه إلا إذ أقررنا بكبح جماح الدجمائية والصرامة نحو تصور مرن استقرائى يراعى النصوص ويحترم حرمتها، وعندئذ يمكن الاكتفاء بمبدأين أساسيين كافيين للتسليم بمشروعية الجنس وهما مبدأ التطابق بين أعوان السرد الثلاثة: المؤلف = السارد= الشخصية والميثاق السير ذاتى، حتى وإن كانا ضمنيين، ونقر عندئذ أنه من الصعب أن نتحدث من

خلال المدونة العربية برمتها عن أسلوب خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتية، فهى تتخذ شكل الرسم الذاتى حينا، وتوظف أسلوب المذكرة حينا آخر، وتستعير جل تقنيات الرواية فى أغلب الأحيان، إلى غير ذلك من المسائل التى أشرنا إليها. ولذلك، يمكن أن نقول إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ليست نقية خالصة، بل هى بلا أسلوب خاص. وهل يوجد جنس سردى نقى خالص؟!

هوامش:

(١) Jeam Starobinski, le style l'autobiographie. de paris Gallimard, 1970 p. 84.
عن جورج ماى، **السيرة الذاتية**، تعريب التونسيين محمد القاضى وعبدالله صولة، بيت الحكمة، ١٩٩٢ .

(٢) انظر: **مدخل إلى جامع النص**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

(3) Le pacte autobio graphigue, ed sewl pas 1875

(٤) انظر: فيليب لوجون: **السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبى**، تعريب وتقديم عمر حلمى، المركز الثقافى العربى ١٩٩٤، كتاب فى ١٠٦ صفحات. وهو فى الحقيقة تعريب الفصلين من كتاب ف. لوجون المذكور سابقا وهما: **الميثاق السير ذاتى والسيرة الذاتية والتاريخ الأدبى**.

(٥) لقد أعاد ف. لوجون النظر فى أطروحاته المتعلقة بالسيرة الذاتية فى كتابه **أنا أيضا**. Moi ausi شوقد صدرته ١٩٨٦ .

(٦) عربه بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢ ـ ١٩٧٣ l'autobiogra phie P.U.F .

(٧) **السيرة الذاتية**، الطبعة العربية ص ١٥ .

(٨) اعتمد المؤلف مدونة تتمثل فى مائة نص يمكن أن تنسب إلى السيرة الذاتية.

(٩) كتاب **الأيام**. ١٩٢٩ .

(١٠) عبدالمحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة**، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٩٨ / ٢٩٩ .

(١١) انظر: **أنا**، دار الهلال، ص ٩ .

(١٢) **أنا** دار الهلال.

(١٣) اقرأ المقدمة التى وضعها طاهر الطناحى للكتاب.

(١٤) كان هذا الحديث فى أواخر سنة ١٩٤٦ وقد كتب لمجلة **الهلال** قبل ذلك المقالين التاليين «بعد الأربعين» و«حى الخمسين» فرأيت أن هذين الفصلين هما من فصول الجانب الأول، فاعتزمت أن أستكتبه فى **الهلال** سائر فصول هذا الجانب إلى نهايته، ثم أجمعه له فى كتاب منفرد كما فعلت فى كتاب **جال عرفتهم** الذى نشرته سلسلة **كتاب الهلال** فى أكتوبر الماضى.

(١٥) دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ٢٧ ١٩٧١ .

(١٦) يقول أحمد أمين: «كنت أعصر ذاكرتى لأستقطر منها ما اختزنته منذ أيام طفولتى إلى شيخوختى، وكلما ذكرت حادثة دونتها فى إيجاز ومن غير ترتيب فلما فرغت من ذلك ضممته إلى كراستى اليومية، ثم عمدت فى الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذى يراه القارئ من غير تصنع ولا تأنق». **حياتى**، ص٥ .

(١٧) **حياتى**، ص ٦٦ .

(١٨) نصوص المدونة هى: **بقايا صور، المستنقع، القطاف** لحنامينه، سنين الحب **والسجن** لعبد الله الطوخى الخبز الحافى وزمن الأخطاء لمحمد شكرى، **رجع الصدى** لمحمد العروسى المطوى، كتاب **التجليات** لجمال الغيطانى.

(١٩) يقول محمد العروسى المطوى مثلا: «ورغم ذلك فإنه لايفتأ يعيد ويعيد فيشعر بجلالة الذكرى ولذة الاستحضار» **رجع الصدى** فى ٧٦، ويقول عبدالله الطوخى: «إن الدهشة السعيدة مازالت تأخذنى حين أسترجع تلك اللحظة التى أرسلت بها إلى الأقدار» **سنين الحب والسجن**، ص١٨ .

(٢٠) يقول حنامينه على سبيل المثال: «كلنا يبحث عن شمس مشرقة أنا أطلعها من داخلى وهى تقبض عليها من خارجها والنتيجة واحدة، كلانا له شمسه» **القطاف** ٢٣٣ .

(٢١) يقول: «كيف أجرؤ وأكتب وأنشر مثل هذا الآن عن الرمز الباقى، عبدالناصر العظيم!» ص ٩٨ .

(٢٢) **كتاب التجليات**، ص ٥٧٦.

(٢٣) على حد عبارة جورج ماى. انظر: **السيرة الذاتية**.

(٢٤) «هذا أصلى يجلس إلى أبيه، أى أبى..» ص ٥٦٦ .

(٢٥) «أكتب بعض الفصول من هذه السيرة الذاتية عام تسعين» **زمن الأخطاء** ص ١١٨: «جارتى لا أبالى بها لأنها تافهة، لا جنس دون طقوس، أكتب هذه المذكرات فى حالة جديدة ممسوخة».. ص ٢١١ .

(٢٦) **بقايا صور**، ص ٢٩٥ .

(٢٧) يقسم حنا مينه سيرته الذاتية إلى ثلاث مراحل زمنية، فى الجزء الأول يسرد حياة الطفل السارد من الثالثة إلى الثامنة، وفى الجزء الثانى من الثامنة إلى الثالثة عشرة، وفى الجزء الثالث من الثالثة عشرة إلى السادسة عشرة. كذلك يرتب محمد شكرى سيرته الذاتية وفق مرحلتين أساسيتين: ففى الجزء الأول يتحدث عن حياته منذ الطفولة الأولى إلى العشرين من عمره، وفى الجزء الثانى يتحدث عن حياته بعد العشرين (١٩٥٢ ـ ١٩٧٤).

(٢٨) يبوب محمد العروسى المطوى سيرته الذاتية وفق مجموعة من الفصول تحمل العناوين التالية: **يوم القرة ـ فى حضرة الأسمر ـ عنتر سيدى بولبانه**، سى عمر والزعيم عبدالكريم..

(٢٩) جورج ماى، **السيرة الذاتية**، ص٨١ .

(٣٠) يقول محمد العروسى المطوى: «ومرة أخرى تغيم مسيرة الذكريات فلا يستعيد منها إلا وقوف أمه على رأسه عند الغبش..» **رجع الصدى** ص ٢٠ .

(٣١) يقول حنامينه: «كنت أعرف حكاية هذه الأخت، لقد اتفقنا دون اتفاق ألا تذكرها، ألفنا أن نرى الأم تبكى عليها، كانت تذكرها دائما، لكننا نحن الأولاد وكان محرما علينا أن نقول شيئا. **بقايا صور** ص ١٠٩ .

(٣٢) يقول حنامينه «لكن تلك الدار التى هدمت تتراءى لى كبقايا حلم، كانت بدء وعيى بالوجود الآن لم يبق من رؤى تلك الدار سوى مشاهد ضبابية» بقايا صور ص٥٦ .

(٣٣) **بقايا صور** ص ٢٣٥ .

(٣٤) انظر: جورج ماى ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

(٣٥) يقول جورج ماى: «لما كانت السيرة الذاتية سليلة المذكرات فإنها لم تحظ فى الواقع إلا باستقلال ذاتى هش لا يعدل الاستقلال الذى حظى بها اسمها».

(٣٦) **رجع الصدى**، ص ٥١ .

(٣٧) يقول السارد: «ويحكى الفتى عن نفسه وعن بعض ما انطبع فى ذهنه حول أول يوم له بالمدرس» ص ٦٠ / ٦٣ .

(٣٨) انظر **رجع الصدى** ص ٧٠ .

(٣٩) يقول: «كنت مدهوشا بما رأيته من نظام وثيق، غرفة فسيحة منيرة تزدان جدرانها المجصصة بمعلقات بديعة فيها كتابات لم أستطع قراءتها»، ص ٥١ .

(٤٠) **زمن الأخطاء**، ص ٢٠١ .

(٤١)السابق، ص ٢١١ .

(٤٢) نفسه، ص ٢٢٧ .

(٤٣) يمكن مثلا أن تقرأ هذا المثال: «لا ينبغى لى أن أكون حيث يوجد الصيف، إنه يخنقنى وقلما يبهجنى، لا أكاد أقبض فيه على فكرة حتى أدوخ وتتبخر مثل الندى المشحون فى سواد الليل، كانت لى فيه، فى عز شبابى، بعض المرايا والمباهج، من اللطف أن لى رمل البحر الطرى لا رمل الصحراء الجاف»، «وجدته جالسا حزينا فى رحبة مقهى سانترال، بادرنى.. أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة..» ص ٢٠ .

(٤٤) **سنين الحب والسجن**، ص ٧٩ .

(٤٥) جورج ماى، **السيرة الذاتية**، ص ١٦٨ .

(٤٦) يقول السارد: «رأيت ملامح أبى فى جسم عبدالناصر، يرتدى طربوشا أحمر وجلبابا أخضر من الصوف، هو أبى وهو عبدالناصر لكن حضورهما لاينتمى إلى العالم المألوف. **كتاب التجليات** ص ١١٢ .

(٤٧) يمكن أن نتأمل الأمثلة التالية: **الأرض** لعبدالرحمن الشرقاوى، الشمس فى **يوم غائم** لحنامينه، **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح.

(٤٨) **الخبز الحافى**، ص ٧ .

(٤٩) زمن الأخطاء، ص ١٨، ص ١١٧ .

(٥٠) **بقايا صور**، ص ١٣٧ .

(٥١) السابق، ص ١٢٧ .

(٥٢) هكذا يبدأ المقطع المضمن الذى ترويه الأم: «كان خالد يابنى رجلا بين الرجال مرحا كريما وشجاعا كما فى الحكايات»، **بقايا صور** ص ٢٠٣.

(٥٣) «على نحو لا أدرى كيف تعرف الوالد على هذا الإقطاعى ولا من قاده إليه، ولكننى من التجربة التى ستعيشها العائلة ومن الوضع الذى سنجد أنفسنا فيه وكذلك من الذكريات والأقوال سأعرف أن الوالد عقد صفقة خاسرة معه»، **بقايا صور**، ص ٢٠٣.

(٥٤) **زمن الأخطاء**، ص ٩٤.

(٥٥) **ذاكرة الجسد**، دار الآداب ١٩٩٤، ص ١٣٤.

(٥٦)على عكس ما يراه جورج ماى الذى يرى أن كتابة السيرة الذاتية فى أوروبا هى أحيانا كثيرة تتويج لانقطاع عن كتابة

(٥٧) أنظر كتابنا حنامينة كاتب الكفاح والفرح دار الآداب، ١٩٩٣.

(٥٧) السير الذاتية ص ٢٠٧.

(٥٨) نفسه، ص ٢٠٢.

النص السردى وتفعيل القراءة

حاتم عبد العظيم*

١ ـ بين القراءة والتلقى:

لا تخرج النصوص من سباتها، سواء فى التاريخ أو فى اللحظة الراهنة، إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو بالوقوف على سنن وأعراف اشتغالها على الانحراف عما رسخ أو استقر من تقنيات النوع الذى تنتمى إليه. واضح، إذن، أن مفهوم القراءة الذى سوف أسعى إلى معاينته يرتبط بإمكانات النص وحيله التى هى وسيلة القارئ وأداته لإنجاز القراءة، وذلك خلافاً لما يراه أيزر Wolfgang Iser، خاصة فى الثلث الأخير من قوله: «لايحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالى، دراسته من خلال عينى القارئ» (١)؛ ذلك أن القارئ الذى يقول به هو القارئ الضمنى Implied Reader وهو مكون نصى ليس بوسع القارئ الفعلى Actual Reader أن يكونه إلا بطريق المصادفة، ولأن القارئ الفعلى متنوع كما هو متباين فى قراءته من قارئ إلى آخر؛ ولأنه لن يصل أبداً لقراءة كاملة (غير منقوصة) وموضوعية (غير ذاتية)، فلن يكون ذلك القارئ الفعلى أبداً إلا تجلياً من تجليات القارئ الضمنى الذى هو محض تصورات يصعب تفعيلها.

وقبل الخوض فى تفنيد مفهوم القراءة، وكذلك مفهوم القارئ، أود أن أشير ـ أولا ـ إلى أننى سوف أستخدم مصطلح سردى Narrative بوصفه نعتاً للنص حتى لا أقع فى التعميم المفرط لمصطلح النص Text، وأن أشير ـ ثانيا ـ إلى أن القارئ الذى سوف أقصده ـ محدداً موقفه المفهومى من المصطلحات التى اتخذت من كلمة القارئ تأسيساً لها ـ لن يكون بعيداً عن حقل المصطلح الدائر فى أن علم السرد Narratology، بل لابد أن يكون ذا دراية كاملة ـ قدر الإمكان ـ بمكونات النص السردى، عبر خبرة متراكمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة فى الخطاب، ومن ثم

* كلية آداب بنى سويف، جامعة القاهرة.

تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفعيلاً لوجوده حياً فى ذاكرة القراء المتخصصين.

واضح ـ أيضاً ـ من الوهلة الأولى أن قراءة النص السردى، اتكاء على هذا الفهم السابق، لن تنتمى إلى أية نزعة تجريدية تبعد عن حيز الفهم العملى، ومن ثم فلن تسقط فى هوة التأملات الميتافيزيقية أو الذاتية والنفسية، خاصة أن كثرة من التأملات التى حاولت مقاربة النص الأدبى من وجهة نظر القارئ ظلت معلقة فى فضاء المصطلح النقدى دون إمساك أو تلمس فعلى لإجراءات ذلك المصطلح أو ذاك، كما هو واضح من أنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه، مثل القارئ المجرد أو القارئ المثالى أو القارئ الخبير أو القارئ السوبر (المتفوق) ... إلخ. لذلك، سوف أعرض فيما يلى ملامح ما يسمى بنقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism، وكذلك نظرية التلقى Reception Theory دون الخوض فى تفصيلات كل على حدة، كما سأعرض ـ سريعاً ـ لأنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه النقدى لأختم كلامى بموقف ضد هذا التوجه النقدى انتماء إلى مفهوم التحليل النقدى الذى يتخذ من علم السرد أداة للتحليل وتشييد المعنى، وتدعيماً لمفهوم القارئ المتخصص الذى أقول به. ومن ثم، يكتسب سؤال مثل: أهى إشكالات قراءة أم إشكالات تلق؟ مشروعية الطرح ـ ربما من جديد ـ لتحديد زاوية النظر التى ستوجه فهمى لقراءة النص السردى.

أقول: هى إشكالات قراءة؛ لأن التلقى ـ فيما أرى ـ أوسع من أن يطلق بعمومه المفرط على النص السردى (الرواية ـ القصة) أو على التخييل السردى[٢] Narrative Fiction ـ حسب شلوميت ريمون كنعان Shlomith Remmon Kenan لأنه لايتلقى إلا عبر القراءة أو المسح البصرى لصفحاته. تلك هى طريقة تلقى النص السردى؛ فلم أسمع ـ بعد ـ بنص سردى (رواية ـ قصة) يستعين بأدوات أنواع سردية كالفيلم أو البانتومايم أو الباليه، أو أنواع غير سردية مثل الموسيقى أو النحت. فالنص السردى مازال يدور فى فلك الكتابة، وهذه الأخيرة تتلقى بالقراءة، لا بالسمع أو اللمس أو الشم، أو غيرها من حواس عملية، بالفهم الفيزيقى لهذه الحواس. أما وإن كانت قراءة العمل السردى تستدعى الحواس ـ كالسمع والشم واللمس.. إلخ ـ فإن ذلك الاستدعاء لايكون إلا على المستوى التخييلى، وذلك التخييل ناتج من فعل الكلمات والجمل والفقرات والفصول المكونة لذلك النص.

وأقول إنها إشكالات قراءة، لأن مصطلح التلقى Reception أحاط به العديد من المفاهيم والمصطلحات التى تنتمى إلى حقول معرفية تهتم بالمرجع الخارجى للنص وللقارئ معاً، مثل التحليل النفسى والاستجابة والمثير ورد الفعل Reaction، وغير ذلك من مصطلحات تنتمى ـ فى أحيان أخرى ـ إلى النماذج التواصلية كالمرسل والمرسل إليه وعملية الاستقبال، وكل هذه المصطلحات والمفاهيم تركز على الذات القارئة من حيث هى ذات تجريبية متعينة أو مشخصة، لا من حيث هى أفق يمكن الوصول إليه لتشييد معنى النص.

وهى، أخيراً، إشكالات قراءة؛ لأن نظرية التلقى لم تعد محصورة فى أفق النصوص المكتوبة فقط، بل جاوزتها إلى أجناس تنتمى إلى الفن بصفة عامة.

ولأن الموضوع المنوط بالنقاش هو إشكالات القراءة، فإن هذه الورقة تسعى إلى تقديم القارئ بوصفه تمييزا كنائيا للنص لا بوصفه بديلا للقارئ الفعلى ـ كما ترى شلوميت كنعان[٣] ـ بل بوصفه تفعيلا لعملية القراءة التى يمكن أن يقوم بها ذلك القارئ الذى أسميه القارئ المتخصص[*]: وهو قارئ فعلى يستطيع أن ينجز أكثر من قراءة ممكنة للنص الواحد، عبر لحظات تاريخية متباينة، بما يسمح بطرح رؤى مختلفة للنصوص السردية، سواء كانت قديمة أو حديثة أو راهنة دون إغفال ذلك الدور الرقابى الذى يمارسه النص على عملية القراءة.

أخيراً، أشير إلى أن هذه الدراسة تدين بالكثير فيما تطرحه إلى كل من: جين تومبكنز Jane Tompkins [٤] فيما تراه من أن نظرية التلقى، وكذلك نقد استجابة القارئ، لم يأتيا بإجراءات نقدية تمثل انحرافاً ملموساً عن ذلك الفهم الشكلى والبنيوى لتحليل النصوص، كما تدين بجدارة إلى كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl [٥] صاحب كتاب

(القارئ فى النص)، وللتحديد تدين هذه الورقة إلى فصل كتابه المعنون بـ (قراءة النصوص القصصية)، كما تدين إلى شلوميت ريمون كنعان صاحبة كتاب (التخييل السردى) (Narrative Fiction)[٦]، ثم أخيراً إلى روز – سى مارفن Ross. C. Marfin و باولا – إيه تريشلر Paula A Treichler لما قدمتاه من معالجات نقدية وفهم دقيق لقضايا المصطلح النقدى الخاص بنقد الاستجابة تطبيقاً على رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Chopin[٧].

٢ – نقد الاستجابة ونظرية التلقى:

لعل أهم إنجاز يحسب لنقد استجابة القارئ، ونظرية التلقى على السواء، هو وضع القارئ فى مكان متميز فيما يسمى بتشييد معنى النص؛ ذلك المعنى الذى كان يتأسس – فيما سبق – على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقى (كلاسيات النقد النفسى) أو على الإمكانات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلى)؛ حيث أعلن فيما بعد عن موت المؤلف انحيازاً للعلمية والموضوعية، فيما لم يكن قد أعلن – وماكان ليحدث ذلك – عن موت القارئ الذى كان يظهر فى التحليل النقدى للنصوص الأدبية بين الفينة والأخرى، دون تركيز على دوره فى عملية إنتاج المعنى كما ظهر بعد ذلك، وإن كان ذلك بتطرف نسبى لدى أصحاب نقد الاستجابة ونظرية التلقى. على أنه من الجدير بالذكر أن أياً من التحليلات النقدية المنصبة على الأعمال الأدبية – أياً كان توجهها – إن هى إلا تفعيل بشكل أو بآخر لعملية القراءة. فما التحليل النقدى إلا قراءة قارئ أو تعبير عن تلق ممكن لذلك النص أو ذاك.

وكما ركز المنهج الماركسى فى النقد الأدبى على المرجع الخارجى للنص بما هو كائن اجتماعى، ركز النقد الجديد والمنهج الشكلى – كرد فعل – على النص ذاته، محاولاً عزله عن مرجعه باحتفائه واشتغاله على إمكانات التقنية القارة فيه، ليعود مصطلح الشعرية (البويطيقا) Poetics مرة أخرى إلى الحياة، معبراً عن تلك السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصاً أدبياً؛ محاولاً كذلك الإطاحة بالنقد المعتمد على مناهج التحليل النفسى الذى يتعامل مع النص؛ بوصفه تقريراً يشير إلى تعقيد الذات المبدعة. وكأن معنى العمل الأدبى يكمن فى فك شفرة مؤلفه. وكما طور المنهج الماركسى نفسه على يدى أكثر من ناقد، وصولاً إلى البنيوية التوليدية، تطورت الشكلية حتى آلت فى نهاية الأمر إلى البنيوية ثم ما بعد البنيوية Post - Structuralism؛ حيث ظهر نقد استجابة القارئ الذى ركز – معتمداً على علم النفس والفينومينولوجيا ومستعيراً مصطلحاته منهما – على القارئ وعملية القراءة، وما تثيره هذه العملية من استجابات مختلفة لدى القراء الفعليين للنصوص الأدبية، وصولاً فى نهاية الأمر إلى معنى النص.

يهتم نقد استجابة القارئ برد الفعل الناتج عن قراءة النصوص الأدبية؛ ومن ثم بالاستجابات المتنوعة من شخص إلى آخر تجاه نص واحد، وكذلك بالنسبة إلى الشخص الواحد من وقت إلى آخر تجاه نص بعينه[٨]. لذلك، فهو يطلق على اتجاهات نقدية تجعل من نشاط القارئ بؤرة اهتمامها، وهى الاتجاهات التى لقيت رواجاً فى السبعينيات. ثم أسئلة، إذن، يسعى نقد استجابة القارئ إلى الإجابة عنها، أوجزتها روز سى مارفن Ross. C. Marfin، بيسر، فى مقدمة تحليل رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Chopin، بقولها:

> يطرح نقد استجابة القارئ أسئلة حول هل استجابتنا للعمل الأدبى تضاهى المعنى الذى يقصده النص المقروء؟ هل للعمل الأدبى معان متباينة كما أن له استجابات متباينة باختلاف قرائه؟ ثم هل هناك استجابات يعتد بها، وأخرى أكثر أهمية، وثالثة لايعتد بها على الإطلاق؟[٩].

على أنه ثمة أسئلة أخرى لم تشر إليها مارفن تتعلق بمفهوم القارئ عند أصحاب هذا الاتجاه كل على حدة، غير أنها تشير إلى مفهوم الثغرات أو الفجوات النصية تلك التى تدعو القارئ إلى ملئها عبر القراءة، وهى فجوات يقصدها النص إغراء للقارئ كى يستمر فى عملية القراءة وتشييد المعنى. وسوف نقف عند مفهوم الفجوات ذلك فيما سيلى.

ولنقد استجابة القارئ أعلام لعل أبرزهم هو فولفجانج أيزر Wolfgang Iser الذى سعى إلى البحث عن التفاعل بين القارئ والنص، فهو يسعى إلى معرفة تلك الصفات فى النص

التى تؤثر على قراءتنا، مثلما يبحث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة فى فهم النص. إن أيزر يحاول بالرجوع إلى الفينومينولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو الموضوع والذات، ليحل محلهما العمل الأدبى والقارئ الضمنى. ومن أعلام هذا الاتجاه أيضاً ستانلى فيش Stan Ley Fish، صاحب الأسلوبية العاطفية، Affective Stylis-tics التى عنيت بالاستجابات العاطفية أو الشعورية للقراء. ومن ثم، كان فيش معنياً بصفة خاصة بالعمليات الذهنية التى تجرى فى العقل أثناء عملية القراءة (١٠).

ومع إعادة تعريف الأدب بأنه لايتحقق وجوده ومعناه إلا فى عقل القارئ، ومع إعادة تعريف النص بأنه مجرد عامل مساعد بين القارئ وعملياته الذهنية، جاءت تعريفات القارئ المصاحبة لنقد الاستجابة؛ فلم يعد القارئ هو ذلك المتلقى السلبى للأفكار التى يطرحها المؤلف أو التى زرعها فى النص، بل أصبح فاعلاً كما يقول فيش (١١). وبذلك، يظل معنى العمل الأدبى موقوفاً على فعل القارئ أو على عمل القارئ فى النص، حسب مارفن. فإذا ماسألك أحد: ماذا تفعل؟ سوف تقول: أقرأ، فأنت تعترف، إذن، بأن القراءة عمل تقوم به. وفى مقال لأيزر عنوانه: «كيف تتعرف على القصيدة عندما تقرأها» يقول: إن المفسرين لايفكون شفرة القصيدة ولكن يصنعونها. ويعترف أيضاً بأن القارئ عندما يملأ الفراغات فى السرد، فإنه صانع فاعل؛ إذ يقوم بملء ما هو ضائع فى السرد. فالقراء والنصوص ـ معاً ـ يصنعون الأعمال الأدبية (١٢)، ويؤكد ذلك ما أشار إليه السيد إبراهيم؛ إذ يرى أن أيزر:

> يذهب إلى أن المعنى الذى يتكون على نحو إبداعى عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه. يقول فى عبارة له مشهورة كثيراً مايقتبسها عنه النقاد: يحملق اثنان من الناس فى سماء بعض الليالى، فيريان النجوم نفسها، لكن أحدهما ربما رأى صورة محراث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك النجوم فى النص الأدبى هى الشئ الثابت، أما الخطوط التى تصل بينها فهى الشئ المتغير (١٣).

على أن هذا الكلام يتنافى مع وجهة نظر ترى أن للنص الأدبى قدراً من الرقابة يمارسه على فهم القارئ (١٤)، بما لايدع عملية إنجاز المعنى تسقط فى هذا التجريب الذى ربما يتسق مع النصوص الشعرية الوصفية «غير السردية» لما تتسم به من إمكانات تجريدية تطلق العنان لمهرة التأويل بغير رقابة كبيرة، ولا يتسق ذلك مع النصوص السردية التى وإن تناثرت فيها النجوم تلك فلا تعدم ـ بالرغم من تناثرها ـ وجود خيط يصل بينها ليرسم صورة ـ ربما ـ يشوبها التشويش الذى ينتفى بقراءة تسعى إلى تجليتها بغير شوائب.

وإذا كان أيزر قد ركز على تنوع استجابة القراء راداً معايير تباين الاستجابات المختلفة إلى أمور فى النص وأمور خاصة بالذات القارئة، فإن هولاند Norman Holland قد ركز فى تحليله للاستجابة الناتجة عن تلقى النصوص على هوية المتلقى؛ إذ يرى:

> أن قراءة القارئ للنص إنما هى قراءة لهويته هو: إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التى يتكون منها النص (١٥).

وهو فى ذلك ـ أقصد هولاند ـ يشارك ستانلى فيش فى مفهوم الاستجابة، وإن اختلفت أدوات وولاءات كل منهما.

أما كولر Johnathan Culler وهو ممن ينتمون إلى نظرية التلقى Reception Theory فقد حاول أن يكون أكثر موضوعية بابتعاده النسبى عن التوجه النفسى فى تحليل استجابة القراء؛ حيث ركز على مجمل الأعراف والسنن التى يدركها القارئ، عبر التراكم المستمر الناتج عن احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، مستخدماً فى ذلك مصطلح المقدرة الأدبية Literary Competence، أو ما يمكن أن نطلق عليه الذائقة الأدبية، حسب ترجمة السيد إبراهيم لها. وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على الإلمام بجملة الأعراف المحتاج إليها فى تفسير النصوص الأدبية، وهى المعرفة التى ينطوى عليها القارئ المثالى مجسداً للتفكير البنيوى حول هذه الذائقة (١٦).

إن التركيز، إذن، فى تحليل استجابة القارئ يعتمد على الكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء؛ ومن

ثم فإن كولر لايصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهجا مفيداً عبر أسلوبيته العاطفية مع إغلاق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهجاً ضيقاً [١٧] حيث قام بصك ثلاثة مصطلحات للقارئ عبر مراحل زمنية مختلفة، سنشير إليها عند حديثنا عن القارئ. ولأن المجال هنا ليس مجال عرض، فسوف أختم كلامى فى هذه الجزئية بالإشارة إلى أمر لم أستطع حسمه، كما لم يستطع حسمه العديد من النقاد؛ وهو: هل يمكن التفريق بين نقد استجابة القارئ ونظرية التلقى؟

يجيب عن هذا السؤال كل من جين تومبكنز والسيد إبراهيم بطرح إجابتين: فبعض النقاد يحاول التفرقة بين الاتجاهين حين يربط التلقى بالقارئ، ويربط الاستجابة بنواح تتعلق بالنص، وهو رأى يتردد فى النقد كثيراً، إلا أن من النقاد من لايقبله، ويرى أن بين النظريتين استمرارية واطراداً، وأن الحدود بينهما غير فاصلة تماماً [١٨]. على أنه يمكن التفريق ـ من وجهة نظرى ـ لا من خلال وجود حدود فاصلة، ولكن من خلال رصد نزوعين يحكمان توجهات أعلام هذين الاتجاهين؛ الأول منهما نزوع ذاتى، والآخر يتسم بالموضوعية النسبية. يتضح ذلك إذا قمنا بتصنيف المساهمين فى الاتجاهين؛ حيث نجد البعض يركز على العمليات الذهنية الخاصة بكل استجابة على حدة مع الأخذ فى الاعتبار إمكانات النص الفنية: يمثل هذا الاتجاه نورمان هولاند وديفيد بلانخ وستانلى فيش، بينما يركز البعض الآخر على قدرة النص على خلق قارئه من خلال مايحمله «النص» من مثيرات تدفع القراء عبر استراتيجية نصية إلى طرح استجاباتهم التى لاتخلو من قدر من مراقبة النص على هذه الاستجابات. ولعل أهم رواد الفريق الثانى كولر وأيزر وياوس H. R. Jauss الذى ركز على مفهوم «أفق التوقع» وقدرة النص على كسر هذا الأفق أو مخالفته لدى القراء.

٣ ـ أنماط القارئ وموقف نقدى:

٣ ـ ١

تعددت نعوت القارئ حسب اقترابها أو ابتعادها عن القارئ الفعلى Actual Reader، على أن أكثر هذه النعوت لم تخرج بعيداً عن مفهوم القارئ الذى يمكن استخلاصه من النص، وهو المقابل فى النموذج الذى اقترحه جاب لنتفيلت Jaup Lintvelt للمؤلف المجرد أو المؤلف الضمنى أو التخييلى [١٩]، ذلك القارئ لايبتعد عن أطر العمل الأدبى، فتارة نجده تحت مسمى القارئ المتفوق أو السوبر Super Reader كما هو عند ريفاتير، أو هو القارئ الخبير Informed، كما هو عند ستانلى فيش، أو هو القارئ المثالى Ideal Reder كما هو عند جوناثان كولر، أو القارئ النموذجى Model Reader كما هو عند أمبرتو إيكو أو القارئ الضمنى Implied Reader كما هو عند بوث وشاتمان وبيرى.

وقد أخطأ البعض حين اعتبر المروى له Narratee عند جيرالد برنس أحد أنماط القارئ؛ لأن المروى له نمط تخييلى يقابل الراوى Narrator. بينما يقابل المؤلف الضمنى، وهو أيضا نمط تخييلى، القارئ الضمنى. ولاينبغى أن نخلط بينهما؛ لأن كلا منهما ـ المروى له والقارئ الضمنى ـ يمثل مقتضى سردياً يقع فى مستوى يختلف عن المستوى الذى يقع فيه الآخر [٢٠].

واتفاقا مع شلوميث ريمون كنعان [٢١]، أرى أن هذه الأنماط من القارئ تقدم رؤيتين متعارضتين تماماً: تتضمن الأولى ذلك القارئ المتخيل الذى يقدمه النص بوصفه تمثيلا كنائيا للقارئ الضمنى، أما الثانية فتتضمن ذلك القارئ الحقيقى والمتجدد دائما عبر اللحظات التاريخية التى تنجز فيها قراءات القراء للنص. على أن كل رؤية تتضمن فوارق ضئيلة فيما تحتويه من مصطلحات للقارئ، ففى الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقى، وفى الطرف الثانى يوجد التشييد النظرى للقارئ الضمنى أو المشفر Encoded Reader.

لكن، إذا كان القارئ الفعلى أو الواقعى يمثل مجموعة من القراء الحاليين بالنسبة إلى النص ومجموعة أكبر من القراء الممكنين بالنسبة إلى مستقبله، وإذا كان القارئ المجرد أو المثالى هو ذلك القارئ الذى لايتحقق وجوده على أرض الواقع ـ حسب فهم السيد إبراهيم ـ بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعى أو تاريخى، وهو فى الآن نفسه قارئ

يفهم معنى النص ومغزاه فهماً تاما صحيحا متفقاً مع النص، أو فهماً لايشوبه ما يشوب فهم القارئ الفعلى من نقص وذاتيـــة[٢٢]. إذا كـــان كل ذلك، فكيف يمكن ، إذن، الإمساك بقراءة النص؟ وماحاجتنا إلى تلك القراءة الواحدة الكافية غير المنقوصة، تلك القراءة النهائية التى يملكها القارئ الضمنى؟ فهل نحن فى حاجة لتفعيل قراءة ذلك القارئ المثالى النموذجى؟ أم نحن فى حاجة لتفعيل قراءة القارئ الواقعى أو الفعلى؟ وكيف يمكن تفعيلها فى ظل تعددها وذاتيتها ونقصانها؟!

أظن أن تلك الأسئلة تصيب النظرية فى العمق، مالم نتحر البحث عن تلك القراءة الممكنة التى يستطيع إنجازها القارئ الواقعى المتميز القادر على القيام بعملية القراءة واعتبارها إنجازاً أو تشييداً لمعنى النص.

٣ ـ ٢

لقد ارتبط نقد استجابة القارئ، وكذلك نظرية التلقى، بتوجهات فكرية وفلسفية نعتت من قبل الثقافة الغربية بما يسمى مابعد الحداثة Post - Modernism. وهى توجهات ساهم بالدرجة الأولى ـ فى إنشائها ماحاق بذلك الغرب من تطورات اقتصادية وفلسفية، إن هى إلا نتاج للمراحل السابقة (الحداثة/ الرأسمالية)، ومن ثم فقد ارتبط التوجه إلى القارئ بمناهج أخرى مثل التفكيكية Deconstruction وعلـم العلامات وغيرها من مناهج مابعد البنيوية Post - Structuralism؛ لذلك، أردت أن أنبه إلى أهمية مراجعتها فى إطار ما نحيا فيه من طور حضارى، بما يؤدى إلى تمثل علمى مسؤول لاينبهر بحس المودة. على أن مثل هذه المراجعة لن تكون قبل تعرف النظرية بوصفها الركيزة الأولى، ثم تعرف الموقف النقدى منها لاحتواء المشهد كاملاً. لذلك، سوف أورد بعض الملاحظات التى أشار إليها غير باحث تمثل تحفظات لايستهان بها، وربما تؤدى إلى الالتفات عن هذا التوجه المعنىّ بالقارئ إلى نواح أقرب إلى النص والنصية.

تذهب جين تومبكنز Jane P. Tompkins إلى القول بأن النظرة المدققة فى نظريات نقد استجابة القارئ، وفى ممارساتهم، تبين أنهم لم يقوموا بثورة فى مجال النقد الأدبى كما يدعون، فهم لم يفعلوا أكثر من تبنى مبادئ المدرسة الشكلية تحت مسمى جديد[٢٣] ولعل أظهر مثال على ذلك هو تلك القراءة التى قامت بها باولا إيه. تريشلر Paula A. Treichler[٢٤].

إن الاختلاف الوحيد الذى يظهر فى نقد استجابة القارئ يظهر فى اللغة الاصطلاحية التى يستخدمها نقاد الاستجابة؛ فهم يلجأون إلى استخدام لغة التحليل النفسى لوصف حالات متباينة من الانفعال الذهنى عوض الأصطلاحات الشكلية[٢٥]. إن نقاد اتجاه القارئ يحددون مهمتهم انطلاقاً من رؤيتهم التى تعلى من شأن الأدب واضعة إياه فوق السياسة، وبعيداً عن كونه مؤثراً مباشراً على جمهوره.

لقد أصبح نقاد استجابة القارئ ينظرون إلى الآثار التى يتركها الأدب على المتلقى على أنها استجابة فردية تختلف من شخص إلى آخر مكرسين حالة التشظى ومؤكدين أهمية انتفاء القيمة، وهو نزوع، كما أسلفت، فلسفى تجلى وضوحاً فى كتابات چاك دريدا وميشال فوكو وغيرهما.

ولأن نقد الاستجابة يهتم بهذه الاستجابات المتنوعة للقراء، فقد اتكأت مرجعيتهم النقدية على مشاركة قراء من أنصاف المتعلمين، واقعين فى شراكة مع علماء النفس واللغة والفلسفة وغيرهم من طلاب العلم غير المتخصصين[٢٦]، وهم بذلك يتعاملون مع الأدب من حيث هو محض مثير لاستجابات لاتنشئ علماً يحيط بالإبداع الأدبى من حيث هو نتاج إنسانى متميز؛ فراحوا يدعون القراء لوصف رد فعلهم تجاه النص لحظة بلحظة، فبدوا كأنهم يعيدون للنقد الأدبى سمات كالمزاجية والعاطفية والانطباعية، وهى سمات جعلت من الأدب فى الماضى هدفاً لهجوم العلم.

إن شيئاً لم يتغير فى مسيرة النقد الأدبى نتيجة لما يبدو من قريب كتحول مفاجئ للمعنى من النص إلى القارئ، فلا يزال الأساتذة والطلاب على السواء يمارسون النقد كما كان يمارس فى السابق، مع اختلاف فى المفردات المستخدمة فى تحليلهم النقـدى.. وبالرغم من ذلك، فلايزال النص هو الوحـدة الأولى فى تكوين المعنى، ولايزال المعنى ذاته هو

هدف فى الممارسة النقدية [٢٧]. لذلك، يفتتح كارلهاينز ستيرل مقاله «قراءة النصوص القصصية» بقوله:

> كى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص
> علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته[٢٨].

وهو بذلك ينجو مماوقعت فيه ريمون ش. كنعان حين قررت أنها سوف تستعين ببعض مساهمات ظاهراتية القراءة [٢٩] فى شعرية التخييل القصصى، بينما كانت قد أعلنت فى أول كلامها أن النص المكتوب يمارس درجة من الرقابة على عملية القراءة؛ أى عملية تشييد النص غير المكتوب، وهى العملية التى يقوم بها القارئ الذى يمثل ـ لديها ـ تمييزاً كنائياً للنص، فظل كلامها معلقاً بين مفهومى القارئ الضمنى والقارئ الفعلى.

٤ ـ القارئ المتخصص وأعراف القراءة:

٤ ـ ١

أظن أننا لسنا فى حاجة إلى البحث فيما تنطوى عليه طرائق تعرف القارئ الضمنى وأنماطه، حسب تعبير كل على حدة. كما أننا لسنا فى حاجة إلى تنميط قراءة القراء الفعليين. بل نحن فى حاجة إلى وضع إجراءات يتمكن من خلالها القارئ الفعلى المتخصص من تشييد معناه المستمد من النص، بعيداً عن إشكاليات الإغراق فى تفصيلات انفعالاته النفسية وعملياته الذهنية!! لكن من هو القارئ المتخصص ذلك الذى لايفنّد ضمن أنماط القارئ التخييلى، كما لايمثل أيضاً احتمالات القراء الفعليين؟

يقترب مفهوم القارئ المتخصص فى بعض الأمور من مفهوم القارئ الخبير الذى قال به ستانلى فيش؛ فهو قارئ يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين بما لديه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبى ـ أقصد النص السردى ـ وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى. فهو قارئ يمتلك دراية واسعة بالسرد وعلومه، وهو بالرغم من ذلك منفتح ومنجز فى آن لإمكانات ومقتضيات سردية لما تزل فى أفق المستقبل. فهو إما قارئ ناقد حصل الدراية ليشتغل على النصوص، أو هو قارئ مبدع يحاور إمكانات الخطاب السردى ويسعى إلى تطويرها بانتخاب أقربها إليه والإضافة بالتحوير اللازم لقيام إبداعه.

القارئ المتخصص، إذن، هو نمط من القارئ الفعلى. ولكنه نمط يتمتع بموثوقية كبيرة فى قراءته للنص السردى. ولأنه جزء من القارئ الفعلى فهو قارئ واقعى لايقع ضمن مفهوم القارئ المجرد؛ لأنه قارئ قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتأويلية تعينه على ذلك بشكل فعلى؛ فهو يقوم بتشييد النص غير المكتوب عبر قراءته للنص المكتوب لأنه قادر على ملء الفراغات والإعلان عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التى تومض فى النص من حيث هى نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود.

اعتماداً على هذا الفهم، نستطيع القول بأن النص لم يعد غفلاً من معنى أساسى تسعى قراءة القراء المتخصصين إلى الإمساك به أو الاقتراب منه؛ فليس ثمة معنى يمكن التوصل إليه إلا وهو بعض معنى النص. ومن ثم، فإن قراءة القارئ المتخصص لاتنفى عن النص ثراءه وانفتاحه الدائم للقراءة.

يذهب إيكو إلى أن كل رسالة تفترض كفاية نحوية لدى المرسل إليه، كما يذهب إلى القول بأن النص السردى، حالة ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللسانى إنما يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التى ينبغى أن يفعلها المرسل إليه [٣٠]. ومن ثم، فإن أول الأعراف التى يجب أن يمتلكها القارئ المتخصص هى الكفاية النحوية، وهى فى حالة النص السردى تمثل نحو النص؛ أى النظر إلى النص السردى باعتباره جملة كبيرة تتكون من مسند ومسند إليه ولواحق نحوية تحدد المعنى وتشير إلى التركيب. فالنص السردى، حسب هذا الفهم، إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وثغرات ينبغى ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها ثغرات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول: هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التى يدخلها المتلقى على النص [٣١]. أما الثانى فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية؛ فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله [٣٢]؛ ذلك المرء هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص. وفهم النص معناه القدرة

على وضع المادة التى نتناولها أثناء القراءة فى مكانها من منظومة المفاهيم التى تنظم هذا السياق (٣٣).

٤ ـ ٢

أشرت فى الفقرات السابقة إلى مفهوم القارئ الضمنى أو المجرد، ومثل هذا القارئ يكون ضمنياً أو مشفراً، لأنه ينتمى إلى العمل الأدبى، دون أن يكون مشخصاً فيه لأنه لايعبر عن نفسه أبداً بشكل مباشر أو صريح. فهو يعمل بوصفه صورة للمرسل إليه المفترض والملتمس فى النص. وهو يعمل من جهة ثانية بوصفه صورة للمتلقى المثالى القادر على تحقيق المعنى الكلى ضمن قراءة متصورة. ولكن، هل يمكن أن تكون القراءة بهذا المعنى فعلاً منجزاً لمعنى النص؟ يجيب شميد Schmid عن هذا السؤال من خلال تعريفه لمقروئية النص بقوله:

> إن النص يبرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالى ذى وجود سابق على القراءة نفسها (٣٤).

فالمعنى ـ بناء على هذا التصور ـ له وجود مستقل عن تدخل الذات القارئة، خاصة أن دور هذه الذات ينحصر فى تعرف معان موجودة قبل عملية القراءة. والملاحظ من ذلك أن شميد يهمل الإشارة إلى أن القارئ الفعلى ـ باعتباره مستوى لإنتاج المعنى ـ يمكنه أن ينجز قراءات أخرى لاتتفق بالضرورة وقراءة القارئ الضمنى. ومن ثم، يذهب كارلهاينز ستيرل إلى القول بأنه:

> إن أردنا أن نبقى على الدور الذى يقوم به الأدب فى الاتصال، فإننا فى حاجة إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لايمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصى بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً، ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال (٣٥).

لذلك، ذكرت ـ سلفاً ـ أن القارئ المعتنى به هنا هو قارئ فعلى، ولكنه ذو قدرات خاصة، أو لنقل ذو ذائقة مدربة بحكم كونه قارئاً ناقداً أو مبدعاً. وهو يتسم بقدر ضئيل من التجريد؛ لأنه ليس «أنا» تحديداً أو «أنت» على وجه الخصوص وربما يكون أيًا منا أو كلينا معاً، ولكن مع توافر شرط هو وجود هذه الذائقة المنطوية على معرفة النص السردى ومقتضياته ومكوناتها وطرائق اشتغالها لإنجاز السرد وكيفيات تحفيزها لقراءة ذلك القارئ المتخصص.

ومن ثم، فلن يغيب عن قراءة ذلك القارئ أن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى، وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية. فكثيراً ماتستعمل الاسترجاعات Analepses لتزود القارئ بحقائق ضرورية، بينما تثير الاستباقات Prolepses لديه توقعات تدفعه إلى اختبار إثباتها أو نفيها فالقارئ هو الذى يستخلص القصة ويشيد الشخوص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص (٣٦)؛ لذلك، تعمل المواقف والحقائق المقدمة فى المراحل الأولى للنص على تشجيع القارئ على تأويل كل شئ لاحق على ضوئها، كما يكون القارئ منحازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعانى والمواقف لفترة طويلة قدر الإمكان. هكذا، يستطيع القارئ المتخصص أن يفسر استراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها. ففى (الباطر) لخامينه يقتل زكريا ـ بطل الرواية ـ كلب المرأة التركستانية من الهلع، بما يؤدى إلى نشوء توقع فى ذهن القارئ بأن معركة ستنشب بين المرأة والرجل لدلالة قتل الكلب على عدم الوفاء والغدر، ربما يثير توقعاً بانتهاء العلاقة بينهما، فتظل المواقف التالية ـ عدم قدرته على الالتقاء بالمرأة بعد الحادثة ـ لهذا الحدث ولفترة طويلة تدعم حدس القارئ بأن مثل هذا الفعل سيجهز على العلاقة، إلى أن ينفى النص هذا التوقع كلية بإظهار معلومات جديدة تفيد بأن العلاقة لم تنقطع. إنها ألعاب السرد حيث يظهر توقع ليتوارى مفسحاً المجال لتوقع آخر قد يكون نقيضاً. وبذلك، يخلق النص جدلاً بين ماتم تقديمه من مواقف فى السابق وماتم تقديمه الآن من مواقف متعارضة. ذلك الجدل هو ما يضمن لعملية القراءة الاستمرار.

من هذا المنظور، يمكن تصور القراءة عملية متواصلة لتشكيل الفرضيات؛ إما لدعمها أو تطويرها وتعديلها وأحيانا

إحلالها محل أخرى، أو إسقاطها كلية. لكن، ينبغى التنبيه على أن الفرضيات المرفوضة قد تستمر فى ممارسة تأثيرها على فهم القارئ. يظهر هذا المنظور بوضوح فى رواية (عرس بغل) للطاهر وطار، حين يغامر القارئ ـ بغواية من النص ـ باقتراح تتمة لموقف الحاج كيان باختيار العنابية ليمنحها كيس الحلوى لتصبح مضيفته لهذه الليلة؛ فالرواية تشير إلى أن من سيمنحها الحاج كيان كيسه هى صاحبته التى ستسعد باستضافته، ولن يستطيع القارئ إلا أن يتنبأ بأن الحاج كيان حين قام سيلقى ترحيباً ممن سيمنحها كيس حلواه، ولكن تتمة الحدث تؤدى إلى كسر أفق توقع القارئ؛ إذ ترفض العنابية متعللة بالإجهاد. وهنا، يدرك القارئ لعبة النص، فلا يسلم سريعاً بما تم تكريسه من مواقف مضللة؛ لأنه تعلم من النص ألا يغامر إلى هذا الحد؛ ومن ثم فعليه أن يستمر فى القراءة مستسلماً لقدرة النص على تقويض قراءته.

على القارئ المتخصص، أيضاً، إدراك مايمارسه النص من ألعاب تعود بالنفع على بقائه حياً أطول مدة ممكنة، وذلك من خلال تقنية التبطئ؛ فمن صالح النص تبطئ عملية الفهم عند القارئ. من أجل هذه الغاية سيقوم النص السردى بتقديم عناصر قد تبدو غير مألوفة، أو ببساطة يرجئ تقديم المواقف المتوقعة لذلك، يطرح النص على عملية القراءة قفزات فى المستقبل بما يدفع القارئ إلى المغامرة بتخمينات متنوعة، وينتظر القارئ كى يرى ما إذا كانت ستتحقق توقعاته أم العكس. حين تتحقق يكون التأثير أحد الارتياحات، وكذلك تهدئة التشويق. وحينما لاتتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن، وهذا يقود القراءة إلى إعادة فحص فعالة للماضى أو تعديل له (٣٧).

كذلك أيضاً على القارئ المتخصص أن يجيد التعامل مع عوامل خلق التشويق حتى يمكنه سد الثغرات أو الفراغات المتناثرة فى النص السردى. وتظهر هذه الثغرات أو الفراغات عبر تجليين: الأول، هو الحذف حيث يسقط النص أموراً يعول فى فهمها على المعارف التداولية التى تحكم البنية الثقافية التى ينشأ فيها ذلك النص. أما الثانى فهو التأجيل الذى يتألف من عدم إفشاء الحقائق، حيث يجب أن تقدم فى القصة. فمن أجل ضمان استمرار اهتمام القارئ يعمد النص إلى تأخير سرد الحدث القادم فى القصة أو حدثاً يكون القارئ متلهفاً معرفته. ومن ثم، تؤجل رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد مصير الفتاة، وكذلك مصير العامل المصرى الذى يقوم بالتدريس لها إلى أقصى قدر ممكن، حفاظاً على استمرارية القراءة، وإتاحة لعرض مواقف مساعدة أو ثانوية تساهم بشكل خلفى فى بناء أزمة العالم المحكى. كذلك أيضاً يتم تأجيل الحادث الذى أودى بالحاج كيان إلى السجن فى (عرس بغل)، حتى يتسنى للنص أن يفتح آفاقاً لتوقعات القارئ لايجاب عنها إلا فى نهاية الرواية.

أما «الحذف» فهو تقنية جديرة بالاهتمام فى هذا المقام؛ حيث تنشأ الإمكانات المتنوعة للتأويل عن طريق اقتراح المسكوت عنه فى النص السردى، وهنا يقوم القارئ المتخصص بتشييد ذلك المسكوت عنه أو بملء مايتم إنشاؤه من ثغرات فى ظل المواقف المقدمة داخل السرد، وكذلك فى ظل المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخييلى ومايعيشه القارئ من عالم فعلى. لذلك، يلزم لفهم النص أن تندمج عناصره فيما بينها، ذلك الاندماج الذى يتم من خلال نماذج التماسك ـ كما تقول كنعان ـ التى تشتق إما من الواقع أو من الأدب. وتساعد نماذج الواقع فى تطبيع نماذج التماسك بالإحالة على مفهوم مايحكم إدراكنا للعالم (٣٨). لذلك، يبدو مألوفاً أن يسبح الحاج كيان (فى عرس بغل) خلال مراحل ثلاث وسط: المتعة والألم والمعرفة أثناء تعاطيه الحشيش فى المقبرة. وذلك، راجع إلى حقيقة قارة فى المرجع أو العالم المدرك الفعلى تقول بأن الحشيش يفتح فى الذهن آفاقاً تخيلية متداخلة. إن مايميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع وخلفية البناء النصى المرتبط بها (٣٩).

أما نماذج التماسك المستمدة من الأدب، فهى تتكون عبر مايؤسسه الجنس من تقاليد اتفاقية بين القارئ والنص، ومن ثم تصير بعض التوقعات مقبولة وتصبح أخرى مبعدة؛ فيكون من المقبول أن يمتطى لص بغداد جنياً ينقله إلى

حيث يشاء، كما يكون من المقبول أن يعتلي السندباد البساط السحري الذي يجوب به الأنحاء طالما أننا داخل جنس العجائبي.

٣ ـ ٤

على أن بعض النصوص ـ الحديثة تحديداً ـ تبدو معنية بالحيلولة دون تشكيل أية فرضية نهائية أو معنى إجمالي، وذلك عن طريق جعل مفردات متنوعة في النص السردي تتلف الواحدة منها الأخرى أو تلغيها دون أن تشكل إمكانات متعارضة، بحيث لايمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشاري هو أفق التنظيم اللغوي الشكلي الذي يمثل لب الموضوع التخييلي للنص. لذلك، يتحدى السرد التجريبي قارئه في البحث عن أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القص، كما أن طرق القراءة الجديدة التي يحتاج إليها القصص التجريبي الحديث من شأنها أن تهيئ لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم، وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية [٤٠] لعل ذلك مايمكن أن نستخلصه من قراءة (هراء متاهة قوطية) لمصطفى ذكرى، حيث يعمد النص إلى عدم الانتهاء إلى فرضية واحدة تمثل نهاية واحدة متماسكة بالفهم البنيوي؛ إذ يتم تشييد العالم المتخيل من تداخل العديد من الأنماط السردية والمواقف المتعارضة، حيث يتم كسر مايسمى بتتابع الحدث حينما يخترق الحدث الواحد بأحداث مساوية، هي بدورها تخترقها أحداث مختلفة تزيد من تعقيد النص وتجعل للتأويل أفقاً دائم القابلية للتمدد والاتساع بالسخرية من الفهم الماضي لبناء النص السردي.

وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية لاتكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففي القصص التجريبي، يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذي تتحكم فيه حركة الطرد المركزي للاستقبال إلى أسلوب الإنشاء ذاته [٤١]. بهذا الفهم، لن يستطيع القارئ أن ينجز قراءة تسعى إلى إنشاء معنى لرواية (قميص وردي فارغ) لنورا أمين إلا من خلال التركيز على الوسيط الشعري ذاته، أقصد به لعبة الكتابة أو لعبة إنشاء السرد الذي يعتمد على التناص مع نفسه والتكرار المتوالد لحادثة واحدة تمثل انشطار الذات الراوية (الراوي) إلى نصفين يمثلان جوهر العلاقات الإنسانية القائمة بين المرأة والرجل، دون أن يكون لأي منهما وجود يمكن أن يشار إليه في عالم خارج عالم السرد.

هوامش:

(*) سوف نناقش هذا المصطلح ونميزه عن مصطلح القارئ الخبير في موضع لاحق من هذه الدراسة.

١ـ Iser, Wolfgang. **The Implied Reader: Patterns Of Communication In Prose Fiction** From Bungn to Bechett, Baltimore: Johns Hopkins Up, 1974 PP 2 -3.

٢ـ Rimmon - Kenan, Shlomith: **Narrative Fiction**, London Methuen, 1983.

٣ـ Rimmon - Kenan, Shlomith, **Op, Cit**, P 119.

٤ـ Tompkins, Jane P., ed. **Reader - Response Critisism**: Johns Hopkins Up, 1980

٥ ـ كالرلهاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية، مجلة **فصول**، مج ١٢ ع ٢ ص ٤٧ ص ٦٠.

٦ـ Rimmon Kenan, Shlomith, **Op, Cit**, PP 117 - 129.

٧ـ **Kate Chopin; The Awakening.** Nancy A. Walker, ed. Bedford Books: Boston, 1993.

٨ـ Ross C. Marfin, **Reader - Response Criticism And The Awakening,** Kate Chopin **The Awakening**, Nancy A. Walher ed. Bedford Books: Boston, 1993,P 297.

٩ـ Ross C.Marfin, Op, Cit, P 298.

١٠ ـ السيد إبراهيم: آفاق التلقي وتشكيل الذائقة الأدبية، ضمن كتاب **الإبداع وإشكاليات التلقي**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إعداد حاتم عبد العظيم، ص ٧٧.

١١ـ Ross C. Marfin, **Op, Cit**, P. 300.

١٢ _ Ross C. Marfin, Op,Cit, pp, 300 -301.

١٣ _ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٧.

١٤ _ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P. 117.

١٥ _ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨٠.

١٦ _ المرجع السابق، ص ٨١.

١٧ _ رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، 1996، ص ٢٢١.

١٨ _ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٨.

١٩ _ جاب لنتفلت: مقتضيات النص السردى الأدبى، ضمن كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٩٧.

٢٠ _ Gerald Prince. **A Dictionary Of Narratology**, London: Sloler Press, 1988, P 79.

كذلك انظر جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه، تر: على عفيفى، **فصول** مج ١٢، ع ٢، ١٩٩٣، ص ٧٥ ص ٩٠.

٢١ _ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119.

٢٢ _ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨١.

٢٣ _ Tompkins, Jane, Op, Cit, P 49.

٢٤ _ Paula A. Treichler: **The Construction Of Ambiguity In** The Awakening Kate Chopin The Awakening, Op, Cit, P 308 - P 328.

٢٥ _ Tompkins, Jane, Op, Cit, P 62 - P 63.

٢٦ _ Tompkins, Op, Cit, P 51.

٢٧ _ Tompkins, Op, Cit, P 64.

٢٨ _ كارلهاينزستيرل، مرجع سابق، ص ٤٧.

٢٩ _ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 110 - P 119.

٣٠ _ أمبرتو إيكو: **القارئ فى الحكاية**، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٦، ص ٦١.

٣١ _ نفسه، ص ٦٣ ص ٦٤.

٣٢ _ نفسه ص ٦٤.

٣٣ _ كارلهاينز ستيرل: مرجع سابق، ص ٥٣.

٣٤ _ جاب لنتفلت: **مقتضيات النص السردى**، مرجع سابق ص ٨٩.

٣٥ _ كارلهاينز ستيرل: مرجع سابق، ص ٥٠.

٣٦ _ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119 - P 120.

٣٧ _ Rimmon - Kenan, Op, Cit P 122.

٣٨ _ Rimmon - Kenan, Op, Cit P 124 - P 125.

٣٩ _ كارلهاينز ستيرل: مرجع سابق، ص ٥٥.

٤٠ _ نفسه، ص ٥٨.

٤١ _ نفسه، ص ٥٨.



جماليات التلقى
فى الرواية العربية المعاصرة

إبراهيم السعافين*

لعل مشكلة التلقى من القضايا التى رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. وإذا كان الاهتمام بدور القارئ فى النقد الحديث ازداد فى ما أولته بعض المناهج أو الاتجاهات الحديثة من عناية رئيسية، ولاسيّما فى المناهج التى تتصل بالتلقى، فإن دور القارئ فى النقد القديم لم يكن غفلا بصورة كاملة. صحيح أن البلاغة الأرسطية والبلاغة العربية ركزت على المبدع، وحددت شروط التلقى من خلال عناصر محددة يفترض أن يوصلها المبدع إلى المتلقى، من مثل ما نعرف فى تعريف البلاغة بأنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» مما يوحى بسلبية دور المتلقى فى مقابل دور المبدع.

ولاشك أن أرسطو، ومن قبله أفلاطون، اهتما بالمتلقى باعتباره هدف الرسالة الأدبية التى تتوجه إليه فى المقام الأول. لقد اهتم أرسطو، فى تعريفه المأساة، بالمتلقى. ولكن هذا الاهتمام بالمتلقى لا يقابله اعتراف بدوره فى النقد، ويظل الدور الأساسى للمبدع صاحب الرسالة فى تشكيل وعى المتلقى وتحقيق أثر الفن فيه. بيد أن بناء المأساة، فى رأى أرسطو، يهتم بالمتلقى فى تأليف كل عناصرها وفى النتيجة التى تنعكس فى المتلقى وهى التطهير[1].

ولعلنا لا نستطيع أن نعثر على نص صريح يشير إلى دور القارئ إلا فى نص لونجينوس التدمرى عن «الأسلوب الرفيع»[2] الذى يحدد دور القارئ فى تقويم النص من خلال الأثر الذى يتجلى فى إثارة اللذة الفنية الناجمة من عنصرين: النبالة والجلال، والديمومة.

ولم يجاوز النقد العربى، فى بعده النظرى، ما ذهب إليه النقد عند اليونان. فقد كان الاهتمام بالمتلقى ينصب على العناصر الفنية التى تتصل برسالة المبدع وتحقق بالتالى للمتلقى تلقيا سليما معياريا على نحو ما نجد فى معايير الشعر من وجهة نظر المرزوقى[3]. فثمة سلطة معيارية على النص

* أستاذ الأدب العربى، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.

والقارئ ولا يجوز لهما أن يخرجا عنها على نحو ما يتضح فى حديث ابن طباطبا فى (عيار الشعر)[٤]، ولا يخرج بشر بن المعتمر فى رسالته عن المتكلم والمستمعين عن الطابع المعيارى المحدد سلفا[٥].

على أن دور القارئ لا يتضح فى النقد النظرى عند العرب، ولا يتيسر لنا معرفة موقف القارئ من النص إلا فى فعل القارئ نفسه، أى فى النقد التطبيقى. والقارئ هنا، من غير شك، هو القارئ الخبير الذى حاز شروط القراءة الصحيحة من مثل المفسرين، وكذلك شراح الشعر أهل الرواية والدراية واللغة والنقد والشعر، إذ يتضح لنا فى هذا السياق دور القارئ المفسر فى فهم النص القرآنى، أو القارئ الشارح للنص الشعرى اعتمادا على الفهم والذوق من خلال الأدوات اللغوية والثقافية التى تستمد من الواقع وحركة التاريخ. وقد اتضح من الناحية التاريخية جواز الاختلاف فى الفهم والتأويل فى تفسير آية أو شرح بيت من الشعر، على هدى من اللغة والثقافة والمعارف والبيئات والأزمنة، على نحو ما نرى من اختلافهم فى تفسير بعض المجازات القرآنية، كما نرى مثلا فى اختلاف الجاحظ مع المفسرين فى سورة النحل «يخرج من بطونها شراب» فى فهم الشراب بأنه العسل[٦].

ويتضح من كلام الجاحظ أن القارئ/ المفسر لابد أن يتلقى النص القرآنى وفق شروط معينة تعينه على توجيه النص القرآنى الوجهة الصحيحة[٧].

ومن تجليات اختلاف المفسرين والشراح فى التلقى تأويل اللغة والقرآن والإبداع حسب اتجاهات الفرق المختلفة. فثمة منطلقات تحدد رؤية المفسر من خلال معتقده وثقافته والفرقة الكلامية التى ينتسب إليها. ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند التفاسير والشروح والإشارات والنصوص النقدية التى تحدثت عن التأويل واختلاف المعنى أو المصادر التى تحدثت عن الغموض وتعدد المعنى، إذ تتراوح بين غموض المعنى وانبهامه نتيجة لبناء النص أو طبيعة أدوات المتلقى، ويمكننا أن نلاحظ هذا فى ما أشار إليه عبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة)[٨] فى مواضع متعددة، وفى (دلائل الإعجاز) أيضا حين تحدث عن التلقى مباشرة وعن دور المتلقى فى فهم النص وتوصيل الرسالة، وضرورة حيازته لشروط التلقى[٩]، وفى حديث حازم القرطاجنى عن الغموض فى (المنهاج)[١٠]، والكلاعى فى (إحكام صنعة الكلام)[١١]. وقد اتضح الخلاف فى التلقى فى تأويل القرآن لدى المتكلمين وظهر بصورة واضحة فى الاختلاف بين أتباع الظاهر والباطن[١٢].

وبوسعنا أن نتابع هذه الملاحظة فى تفاسير المتصوفة وتصانيفهم، وقد بيّن المتصوفة الفرق بين فهم العوام وفهم الخاصة[١٣]. على أننا قد نقف فى النهاية أمام قراءات تقود كلها إلى أن ثمة معنى معينا صحيحا قارا فى النص هو المعنى الذى يتأوله القارئ.

وإذا جاوزنا الحقبة الكلاسيكية وحاولنا تتبع النقد السياقى، فإن دور القارئ فيه بدأ مرتبطا بمجال الاهتمام وهو «السياق».

فإذا كان ثمة علاقة أساسية بين النص وسياقه، فإن القارئ ذو صلة مؤكدة بهذين العنصرين فى العملية الإبداعية. صحيح أن هذه المناهج لم تتحدث صراحة عن دور القارئ، أو عن نظرية التلقى بصورة مباشرة، بيد أن بحثها عن سياقات ومرجعيات معينة يدخل القارئ، بلا شك، طرفا أساسيا فى عملية التلقى. فليس من الممكن أن يقبل النقد السياقى بدور «المؤلف» وحسب فى تحديد طبيعة «الرسالة»، فلا يكفى أن يكون المؤلف ممن يؤمنون بدور التاريخ أو الواقع أو العالم الداخلى للمبدع لكى يدخل إنتاجه فى إطار المنهج التاريخى أو الاجتماعى أو النفسى أو العقائدى أو الأخلاقى للأدب.

فمناهج النقد متصلة بصورة رئيسية بالقارئ المتمرس/الناقد، وهو الذى يستطيع أن يحدد منطلقه فى دراسة النص، فقد يختار منهجا ملائما لقراءة النص، وقد يختار منهجه هو لقراءة أى نص، وقد تجتمع لديه مناهج مختلفة يرى أنها تتضافر إلى جانب معارف أخرى لتقديم أفضل قراءة ممكنة للنص. وبوسعنا أن نشير إلى المناهج من مثل التاريخى الاجتماعى والنفسى والإيديولوچى والأخلاقى والفكرى واتجاهاتها المختلفة.

ولقد اهتمت المناهج التى اتجهت إلى دراسة النص من الداخل إلى الاهتمام بالعناصر الشكلية على نحو ما نرى فى

المنهج الجمالي، أو بأدبية الأدب كما ذهب الشكليون الروس، وقد نادى النقد الجديد بإغلاق النص على نفسه بمعزل عن مقاصد المؤلف في الكتابة. ولم يقف عند استبعاد نية المؤلف عن تفسير النص، وإنما ذهب إلى عدم جواز خلط استجابات القراء العاطفية فيما يتصل بمعنى القصيدة، فالقصيدة تقدم معناها بمعزل عن نية الشاعر أو استجابة القارئ.

وقد رتب هذا لدى حركة النقد الجديد أن المعنى موضوعي مستقر في لغة النص الأدبي؛ إذ إنه ليس موجودا في ذهن مؤلف قد يكون مات من زمن، أو أن المعنى محض دلالات تتصل بكلمات القارئ. على أن النقد الجديد سمح للقارئ من الناحية التاريخية بمعرفة ما كانت تعنيه كلمات القصيدة زمن كتابتها، دون أن يتدخل بأكثر من ذلك.

وقد قامت البنيوية بدور كبير في الاحتفال بالشكل والبناء. لقد أفاد البنيويون ـ ولا سيما عالم الأنثروبولوچيا شتراوس ـ من علم الأصوات ولا سيما مبادئ تروبتسكوى الأربعة، وأفادت البنيوية من عالم اللغة سوسير في ثنائياته المعروفة، وأسهم رومان ياكوبسون في عناصر الاتصال الستة المعروفة وهي: الشفرة والرسالة والمرسل والمتلقي والوسط والسياق، ومعروف جهد فلاديمير بروب، ولاسيما في (مورفولوچية الحكاية الخرافية)، في قراءة الحكايات الشعبية من خلال وظائف رئيسية وثانوية.

ولقد تعرضت البنيوية للانتقاد في تجاهل المعنى أو المضمون، فأشار چينيت إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة و«نهائية» من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة معينة. ولعل هذا الاتجاه الشكلي للبنيوية جعل ناقدا لامعا هو لوسيان جولدمان يفيد من الماركسية في ربط البنية بالطبقة أو المجتمع، فلم تعد البنية ثابتة أو مطلقة بل نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة في خط التقدم، وحدد لانطلاقة الأديب بعدين هما البعد الاجتماعي والبعد الفردي، وكوّن لنفسه نظرية جديدة تعرف بـ«البنيوية التكوينية» التي اهتمت بالبنية الدلالية وبالشرح والتأويل.

لقد رأى جولدمان علاقة عضوية بين عمليتي الإرسال والتلقي، أو الكتابة والقراءة، أو الكاتب والجمهور. فالعلاقة ليست بين إنسان (الكاتب) وشئ (القارئ غير المتفاعل) أو بين شئ (الكتاب) وشخص (القارئ العادي المتمتع بنوايا حسنة)، وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارئ) أي أنها فاعلة وإيجابية[١٤].

ويشترط في المتلقي أن يكون إيجابيا وفاعلا، ويرى فائدة في سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية اللتين يرتبط بهما العمل المدروس فهما بنيتان حقيقيتان. بيد أنه يحذر في حالة الانطلاق من سيرة الكاتب أن يماثل القارئ أو الناقد بين علاقاته الشخصية وعلاقاته هو، مثلما يحذر ـ في تحليل المضمون الثقافي والإيديولوجي للعمل الأدبي مستقلا عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية ـ من إضفاء طابع الفكر المفهومي والزوغان عن الموضوع[١٥].

ولقد أولى اتجاه ما بعد البنيوية أو التفكيكية القارئ أهمية بالغة ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة، ونقلت الاهتمام من المؤلف إلى القارئ على نحو ما نرى في نظرية «موت المؤلف» لرولان بارت، ونظرية الإرجاء والاختلاف لچاك دريدا، حتى أصبح القارئ لا يحظى بمعنى معين فقط، ولا يسعى إلى الحصول على دلالة معينة، وإنما الدلالة عائمة منزلقة لا يمكن الإمساك بها أبدا.

وظهرت نظريات الاستقبال والتلقي من مثل النظريات الاجتماعية ونظرية التخاطب ونظرية الاتصال. وقد احتفل علم اجتماع الأدب بظاهرة الاتصال، فقد رأى روبير سكاربيت صلة العمل الأدبي بالجمهور، وأشار سارت إلى أن «الجمهور في حالة انتظار للأثر الأدبي»[١٦]. وقد عالجت الغموض نظرية التخاطب التي ترى الأثر الأدبي أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات المتعددة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء[١٧].

وقد ارتبطت نظرية الاتصال بالفلسفة الظاهراتية، فقد انعتقت من النظرية غير التاريخية لهوسرل إلى هايدجر الذي أقر بتاريخانية المعنى، ورأى أن العالم ليس موضوعيا خارجيا، وإنما نحن ذوات تنبثق من داخل واقع يحيط بالذات وبالموضوع معا[١٨]، فحيثما وجد «العالم» وجدت اللغة بالمعنى الإنساني على سبيل الحصر[١٩]، وبدت ظاهرية هايدجر ظاهرية هرمنيوطيقية في مقابل ظاهرية هوسرل

الترانسندنتالية. وجاء هيرش ليرى أن ثمة معنى واحدا مقصودا ولكن يمكن أن تكون تأويلات القراء متعددة. على أن جادامر يرى:

أن العمل الأدبى لا تستنفده مقاصد مؤلفه، فبمجرد انتقال العمل الأدبى من سياق ثقافى أو تاريخى إلى آخر تستخلص منه معان جديدة ربما لم تخطر ببال مؤلفه أو جمهوره المعاصر له[٢٠].

وترتبط نظرية التلقى، بوجه خاص، بالناقدين الألمانيين هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، وهما أبرز نقاد مدرسة كونستانس. ونظرية التلقى هى مصطلح يستخدم بشكل عام بمفهوم ضيق نسبيا لوصف مجموعة معينة من المنظرين الألمان على وجه الخصوص، هذه المجموعة معنية بالطريقة التى يستقبل بها القراء الأعمال الأدبية على مر الزمن. بيد أنها تستخدم أحيانا بمفهوم فضفاض أيضا لوصف أية محاولة للتنظير للطرق التى يعمل الفن من خلالها وكيفية استقبال المتلقين أو المستهلكين له فرديا وجمعيا. والأعضاء الرئيسيون الذين تذيع أسماؤهم باعتبارهم حجر الرحى لهذه المجموعة المعينة من المنظرين هم هانز روبرت ياوس، وفولفجانج إيزر، وكارل هاينز شتيرله وهارلد فينرش. ويبدو من مقالة كتبها كارل هاينز شتيرله عنوانها «قراءة النصوص القصصية» (١٩٨٠) أن المصطلح الألمانى «تلقى Rezeption» الذى استخدمه النقاد المعروفون بـ «منظرى التلقى» يحيل إلى فعالية القراءة، وإنتاج المعنى واستجابة القارئ لما يقرأ. ولقد أفاد منظرو التلقى فائدة مهمة من المفهوم الذى قدمه هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، أهم عضو مؤسس فى هذه الجماعة.

ففى مقالة مبكرة بالغة الأثر عنوانها «التاريخ الأدبى باعتباره تحديا للنظرية الأدبية» أفرد ياوس ثلاث طرق يمكن للقارئ أن يتوقع من خلالها استجابة القارئ. ويبدو أن هذه الطرق تمثل رأيه فى الأجزاء المكونة لأفق توقعات القارئ.

الطريقة الأولى من خلال المعايير المألوفة أو الشعرية المألوفة للجنس، والطريقة الثانية من خلال العلاقات المتضمنة للأعمال المألوفة ذات السياق الأدبى التاريخى والطريقة الثالثة بالتعارض بين التاريخ والواقع.. ويتضمن العامل الثالث إمكان أن يدرك قارئ عملاً جديداً ليس من خلال أفق ضيق لتوقعاته الأدبية وحسب، وإنما من خلال آفاق أوسع لتجربته فى الحياة أيضا[٢١].

وهذه العناصر جميعا يمكن أن تظهر فى عنصر واحد إذا كان التقليد المعقد الذى يراكمه النص يغدو معروفا بشكل جيد. هذا التقليد الذى بواسطته يتلقى القارئ النص ويقتنع به كما يقرؤه أو يستجيب له. فالنص المعروف جيدا، بكلمات أخرى، يثير عددا من التوقعات المعينة أمام القارئ أكثر من نص لم يحدث مثل هذا التقليد (ومضمون الجملة المتضمنة فيما سبق هو أن قارئ الأعمال القديمة ليس عليه أن يعيها من خلال أفق أوسع من تجربته فى الحياة، وربما يكشف المضمون عنصرا شكليا معينا فى النظرية).

ويبدو جزء مهم من النظرية فى تطورها ونضجها متضمنا رؤية النصوص الأدبية فى انفتاحها الجزئى، إذ إن استجابة القراء التى تمثل إبداعهم للنص جزئيا ستكون عنصرا مهما. وعلى هذا النحو، يرى فولفجانج إيزر أن المعنى الذى ينتجه القارئ بفعالية من النص الأدبى ينبغى أن يضمن فى الحدود التى يفرضها النص ذاته:

وبالطريقة نفسها، شخصان يحدقان إلى السماء ليلا فقد ينظران إلى المجموعة نفسها من النجوم، على أن أحدهم سيرى صورة محراث، والآخر سيستنتج صورة مغرفة. فالنجوم فى النص الأدبى مثبتة، والسطور التى تجمع بينها متعددة.

وقد طور هذه الفكرة الناقد الأمريكى ستانلى فش الذى ميز بين مفهومه الذى يتصل بـ المجموعة المفسرة Interpre-tative Community من منظرى الاتصال «أفق التوقعات»؛ ففى رأى فش أن النص نفسه مكون من تقاليد موجودة سابقا من مجموعة مفسرة. لقد ميزت نظرية التلقى بشئ من التضافرية، ومكوناتها أفادت من العناصر الجمالية والفلسفية والسيكولوجية ولا سيما الظاهراتية[٢٢].

لقد رأى إيزر أن النص يتضمن استجابة القارئ، ورأى أن هذا النص مملوء بالفراغات التى يملؤها القارئ نفسه. لقد

كانت نظرية الاتصال منصبة على هذه العلاقة التفاعلية بين المبدع والقارئ على اعتبار أن عملية الاتصال شكل من الأخذ والعطاء. فالقارئ المتوسط أو العادى هو الذى يتلقى النص من خلال العقائد التقليدية بيد أن القارئ المتمرس هو الذى يضيف إلى النص من خبرته الخاصة.

إن فكرة ياوس حول أفق الانتظار تؤكد أن الانزياح من خلال جودة العمل وبعده عن الاستهلاكية:

> ويعنى به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبى نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراءة على الأثر، أى من تلك الأحكام النقدية التى يطلقونها. وهنا أكد ياوس أن الآثار الأدبية الجيدة هى التى تصيب انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التى ترضى آفاق انتظارها، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين، هى آثار عادية جدا، تكتفى، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة فى البناء والتعبير، وهى نماذج تعود عليها القراء. إن آثاراً من هذا النوع هى آثار للاستهلاك السريع، سرعان ما يأتى عليها البلى. أما الآثار التى تخيّب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها، فهى آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هى آثار ترفض حتى تخلق جمهورها خلقا(٢٢).

وقد تحدث إيزر فى كتابيه (القارئ الضمنى) و (فعل القراءة) عن فلسفته تجاه القراءة، وناقش مفهوم النص الجيد والعلاقة السلبية بينه وبين التوقع. وأشار إلى خبرة القارئ فى قراءة النص، إذ ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ فى عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية فى القراءة المفردة، فشكله ليس ثابتا بل نسبى، فثمة قراءات فى الآن نفسه لعدد من القراء يختلفون فى أحوالهم وثقافاتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتى من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق..(٢٣). وقد تحدث إيزر عن قطبى العمل الأدبى: القطب الذى يشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجمالى الذى يشير إلى التحقق الذى أنجزه القارئ. فالعمل الأدبى تبعا لذلك لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص، وإنما يقع بين الاثنين. العمل الأدبى شئ أكثر من النص(٢٤).

وثمة حديث مستفيض عن القراءة لدى ما بعد البنيوية على نحو ما نرى فى فكرة اللذة والمتعة(٢٥) فى النص عند رولان بارت، أو الإرجاء والاختلاف(٢٦) عند ديريدا، أو أنواع القراءة عند تودوروف(٢٧) فى حديثه عن نظرية القراءة: الإسقاط والتعليق والشاعرية.

ولابد أن نعود مرة أخرى إلى السياق الثقافى للنقد عند فوكو وسعيد فى ارتباط النص بالسلطة والقوة؛ إلى التاريخانية الجديدة والنقد السياقى. وكلها سياقات نقدية تعيد الاهتمام إلى العلاقة بين النص والسياق الثقافى وفق معادلة جيدة.

-٢-

لعل قضية العلاقة بين الكاتب والنص والمتلقى من القضايا الرئيسية التى تشغل النظرية الأدبية المعاصرة، إذ إن إعادة النظر فى نظرية الأنواع الأدبية والعلاقة بين الفنون جعلت التساؤل حول مرجعية الأنواع الأدبية ومنها الفنون القصصية أمرا مشروعا. وكان لابد من وضع الأدوار التقليدية لعناصر العملية الإبداعية موضع التساؤل أيضا، فبعد أن كان النوع الأدبى يحتفظ بخصائص واضحة أقرب إلى الثبات، بدا التفكير الجدى فى عدم الاقتناع بالحوافى الجاسية الصلبة التى تميز نوعا أدبيا عن نوع أدبى آخر، ولا سيما فى الفنون القصصية المتجاورة، وفى الإقرار بتمييز النصوص التى تنتمى إلى جنس بعينه. فقد يقر المؤلف بأنه يكتب رواية، ولكن هذه الرواية لا تطابق فى شكلها العام شكل رواية أخرى بالضرورة، بل إنه أصبح مألوفا أن تختلف الأشكال باختلاف الروايات واختلاف مؤلفيها واتجاهاتهم وثقافاتهم وأذواقهم وبيئاتهم. وإذا كانت ثمة مرجعية نظرية للرواية تلتمس صورها الإبداعية التطبيقية فى أعمال قارة فى زمن معين أو فى بيئة معينة، فإن التنبيه على صعوبة الإقرار بمرجعية معينة ربما ظهر فى فترة لاحقة على الكتابة نفسها، على نحو ما لاحظ تجيب

محفوظ حين بدأ مراجعته لطبيعة الشكل الروائى، وبدأ يتأمل قضية وجود شكل مرجعى هو الشكل الصحيح وشكل مخالف (مفارق) هو الشكل الخطأ، إذ يقول:

لماذا لا أغلق الشكل الخاص بى الذى أرتاح إليه؟

بالنسبة لى فيما يتعلق بالثورة على كل ما هو أوروبى أو تقليدى ازدادت خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتى فى نفسى أكثر، أصبحت أبحث عن النغمة التى أكتب بها من داخل ذاتى أكثر، اتجاهى إلى الحدوتة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر الحرافيش. بعد الحرافيش حاولت أن أستوحى عملا قديما، وهو ألف ليلة وليلة، وهى رواية لم تنشر بعد(!)، لكن يجب أن أوضح لك شيئا مهما، وهو أن تقليد القديم مثل تقليد الحديث كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك..[28].

على أن الوعى النظرى بأهمية شكل معين غير كاف وحده لتفسير طبيعة الشكل الروائى:

إذ إن عدداً من العناصر الرئيسية التى تشكل عالم الروائى ابتداءً باللغة التى تشكل مادة العمل إلى الشخصيات التى تعمر عالمه بأمزجتها وطريقتها فى التفكير وبأسلوبها فى التعبير، ومايمثله سلوكها، وطبيعة المكان وما يمثله من خصوصية فى طرح المشكلات وفى بناء العلاقات الإنسانية والفيزيائية، تجعل من الصعب عزل مضمون الرواية عن تشكيلها[29].

فالرواية، كما يرى نقادها، شكل غير منجز، ولهذا لا يمكن فرض شكل ثابت، ولا يستطيع أحد الزعم بأن الرواية العربية الحديثة شكل غربى:

مثلما لا تستطيع الرواية العربية أن تصطفى لنفسها شكلا ثابتا واحدا وحيدا... إن الأشكال التجريبية الجوهرية مقبولة دائما، وإن شكلا ثابتا غير ممكن، وإن شكلا غربيا واحدا لم يتحقق حتى الآن، فللرواية العربية أن تجرب ما شاء لها التجريب باتجاه التراث وباتجاه التجريب الأوروبى الحديث بشرط ألا تنغلق ظنا وراء وهم مستساغ هو: وجود شكل عربى أصيل نعود إليه لندور فى أفقه على أنه غايتنا ونهاية مطلبنا.

إن الرواية الغربية شكل غير منجز وإن الرواية العربية شكل غير منجز أيضا وكلاهما يجرب، وجدارة التجريب تكمن فى قيمته وفى طبيعته، وفى استجابته لحاجات فنية جوهرية. وتبقى الرواية عرضة لمخاطر جمة، لأنها الجنس الأضعف الذى يفتح شهية المغامرين باستمرار[30].

وإذا كان إدوار الخراط قد ابتدع مصطلحا جديدا لوصف الموجة الجديدة التالية من الإبداع القصصى والروائى وهو «الحساسية الجديدة» فى كتابه النقدى الذى يبشر بهذه الموجة وينظر لها وعنوانه: (الحساسية الجديدة ـ مقالات فى الظاهرة القصصية)، فإنه يحاول أن يؤكد مقولة نقاد الرواية فى أن الرواية «شكل غير منجز» وقد سمى رواد التغيير فى حركة القصة العربية «رواد الحساسية القديمة» وهى بالضرورة، موجة تالية على موجة الرواية التقليدية.

وإذا كان المبدعون يلجأون، أحيانا، إلى الكتابة النقدية، فيبدو أن مبعث ذلك عائد بصورة أساسية إلى التبشير بموجة جديدة فى الفكر والإبداع، أو تصحيح بعض المفهومات التقليدية الخاطئة التى لا تحتملها المعطيات الاجتماعية والفكرية الحديثة. وإذا كانت الأعمال الإبداعية التقليدية أو الرومانتيكية أو الواقعية أو التجريبية ـ الأعمال التى تنتمى إلى الحساسية القديمة ـ قد تقود المبدع إلى التبشير بأسلوب فى الكتابة أو بيان المفاهيم الخاطئة، من وجهة نظره، فى الفكر والإبداع، فإن كتاب الحساسية الجديدة فى الفكر والفن ـالشعر، القصة، الرسم مثلا ـ أحوج إلى توضيح مذهبهم، لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقى، لمخالفتها الجارفة للأشكال الفنية التقليدية والجديدة ـ الحساسية القديمة كما سماها الخراط ـ وهذا ما دعا نازك الملائكة المجددة التقليدية لكتابة (قضايا الشعر المعاصر)، وهذا ما جعل الحاجة ماسة

إلى أن يكتب عدد من الشعراء الحديثين من مثل البياتى وأدونيس كتبا تفسر تجاربهم الإبداعية، وربما كان أدونيس أوغل فى التبشير بأفكاره النقدية وبطريقته فى الإبداع. ولسنا هنا فى معرض الحديث عن مصداق المبدعين فى التبشير بأعمالهم أو تحليلها، فالمصداق لا يتحقق إلا إذا تولدت قناعة نقدية بجدارة الجديد الإبداعية.

لقد انتهج إدوار الخراط، وهو كاتب ينتمى إلى جيل الحساسية القديمة وربما ما سبقها، أسلوبا مفارقا لأسلوب الرواية الواقعية التقليدية، ويصنف نفسه ضمن جيل كتاب «الحساسية الجديدة» جيل الستينيات والسبعينيات الذى خلف جيل ما سماه «الحساسية التقليدية» الذى تمثل بعمالقة الجيل الماضى من مثل نجيب محفوظ. ويرى إدوار الخراط أن هذه الحساسية التقليدية:

> تتوسل بالسرد المطرد، والاختيار الموزون، والحبكة التى تتعقد بالتدريج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، إلى آخره) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معا، لأنها لا تقول - فورا - كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساسا، وقبل كل شئ - تثبيت، وتحديد[٣١].

على أن إدوار الخراط قد ربط بذكاء بين تطور القص وحركة المجتمع: القلق الاجتماعى وتفكك العلاقات الطبقية الذى نجم عن الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة سواء فى ظهور الاتجاه «الواقعى الاجتماعى» أو «الاتجاه الحداثى». لقد شخص إدوار الخراط ما ساد فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من أحداث، وما نجم عنها من تطورات وضعت مفهوم «الواقع» موضع السؤال:

> أما حقبة الستينيات فقد شهدت آمالا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآمالا وتغيرات عميقة المدى فى العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة فى التاريخ الحديث للمنطقة العربية. أما فى السبعينيات والثمانينيات فقد عرفت البلاد العربية سيادة «القيم» الاستهلاكية المتصاعدة، وانحسار الإيديولوجيات والممارسات «الاشتراكية» على السواء، وغير ذلك من هزات سياسية واجتماعية واسعة النطاق[٣٢].

ويحاول الخراط أن يحدد ملامح المنحى القديم الراسخ فى القصة والرواية، وأن يصفها بدقة تميل إلى التعريف الجامع المانع أقرب إلى التعميم الذى يصعب الإمساك به فى حركة متدفقة موارة، إذ يرى أن هذا المنحى كان محاكاة صريحة «أى تمثيل الواقع»، فالعالم مكتمل والواقع مكتمل، ثمة «علاقة تبادلية جوهرية بين الأدب القائم الثابت والواقع القائم الثابت، كانت موضوعة موضع المسلمات»[٣٣]. فإذا كان للفن دور اجتماعى باعتباره أحد مكونات الوعى، والوعى فاعل اجتماعى، فإن الفن فى رأى إدوار الخراط نشاط فردى... إنه ليس إعادة لتشكيل الجاهز والسائد أو القوالب السائدة فى وعى الأفراد داخل الجماعة[٣٤]. ثم يحاول أن يحدد ملامح الكتابة التى تنتمى إلى الحساسية الجديدة، فى مقابل ما وصف بـ«الحساسية القديمة»، بلغة لا تخلو من شعرية تستعصى على التحديد الدقيق إذ يقول:

> إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو لآخر - قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان.

ومن هنا، تجىء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردى الاطرادى، فك العقدة التقليدية، الخوض إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضى والمحتمل معا، وتمديد بنية اللغة المكرسة، ورميها - نهائيا - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع»، لكى يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة - إن لم تكن مداهمة - الشكل الاجتماعى القائم،

تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعى، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة التى يمكن أن أسميها «ما بين الذات» والتى تحل ـالآن ـ محل «موضوعية» مفترضة، وغيرها من التقنيات.

وليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلى فى قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هى رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال[٣٥].

ـ ٣ ـ

إن إشكالات القراءة فى الرواية العربية المعاصرة تنطلق، فى الأساس، من عناصر العملية الإبداعية الأساسية: المبدع والنص والقارئ. فرؤية المبدع للإنسان والكون والعالم والحياة ذات أثر كبير فى تشكيل عمله الفنى من جهة وفى استقباله أيضا. وبوسعنا أن نتأمل الرواية العربية فى خطواتها الأولى فى إبان النشأة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلقد كانت حركة السرد تسير فى خط أفقى غالبا، لأنها تسعى، فى الأغلب، إلى التعبير عن التقاليد الشفاهية فى السرد، إذ تتفق مع النمط الروائى الذى أشار إليه إدوين موير فى كتابه (بناء الرواية) فى حديثه عن «رواية الحدث Action Novel»[٣٦].

فالقارئ لا يعنّى نفسه بالتفكير فيما يسمع، وإنما يترك لذاكرته العنان للربط بين الأحداث التى يستدعى بعضها بعضا، ولخياله أن يجمح وراء المستجدات. فقد يقفز القارئ صفحات دون أن يختل نسيج العمل الروائى على الورق أو فى الذاكرة. ولا نجرؤ على القول، كما أشار أمبرتو إيكو Umberto Eco إنه لا يحتاج فى هذا النمط الروائى إلى إعادة قراءة العمل أكثر من مرة، فالقارئ هنا قد يقفز صفحات كثيرة دون أن يختل السياق الروائى[٣٧]، كما أشار أدوين موير فى طبيعة الثبات التى يتميز به إيقاع الرواية هنا:

ومن ثم، كان من الضرورى أن تكون «رواية الحدث» مهربا من الحياة، إلا أنه من الضرورى كذلك أن يكون المهرب آمنا، كما أنه لا ينبغى أن يكون مثيرا فحسب، وإنما ينبغى أن يكون كذلك موقوتا. ولابد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة فى حياته آثارا تحول دون ذلك[٣٨].

فثمة أمور محددة فى وعى الكاتب تستجيب لتوقعات القارئ ورغباته، فالقارئ لا يقلق على مصير الشخصيات الرئيسية الخيرة لأنها لا يمكن أن تموت فى الرواية، وهى تعلم المصير الحتمى للشخصيات الشريرة، فالرواية تحقق رغبة كل من الكاتب والقارئ ورؤيتها للحياة:

وخلال وقائع «رواية الحدث» تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة، ويقتل الشر، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر مادام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار. فالحبكة، باختصار، تتمشى مع رغباتها لا مع عقولنا[٣٩].

وإذا كان هذا اللون من الروايات قد سيطر فى فترة معينة من حياة الرواية العربية أو العالمية، فإنه يشير إلى قضية أساسية وهى سطوة التقاليد الأدبية الراسخة فى كل فترة على المبدع وعلى المتلقى معا، فما ينطبق على «رواية الحدث» يمكن أن ينطبق على أنواع أخرى أنتجتها تقاليد أدبية معينة تسود فى مناخ أدبى دون مناخ آخر، إذ نجد استقبالها يعتمد بصورة رئيسية على طبيعة القراء وأمزجتهم وأذواقهم وثقافتهم، وبإمكاننا أن نلاحظ صورة «الثبات» فى كل حقبة من هذه الحقب. فإذا كنا سنقف عند التقسيمات المذهبية مثلا فى غلبتها على فترات معينة من مثل غلبة الرؤية الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية على اختلاف صورها مثلا، فإننا سنلاحظ أن طبيعة المبدع ستتحكم فى الرسالة التى يوجهها إلى القارئ، والقارئ نفسه على ألفة بعناصر الرسالة وطبيعتها. فالكاتب، فى الأغلب، يتماهى مع الراوى فى

الرواية الواقعية التى تستمد عناصرها من الواقع بخلاف الرواية ما بعد الواقعية أو الحديثة التى تتعرض فيها العلاقة بين الرواية والكاتب إلى شئ من التناقض أو الاضطراب، فالراوى فى الرواية الواقعية وحدها يمكن أن يكون موثوقا به لأنه يقدم صورة حقيقية وأحيانا تفسيرا حقيقيا للأحداث، أما فى الروايات غير الواقعية فإن الراوى فى الغالب إما قد أصبح جزءا من اللعبة الدرامية أو واعيا بذاته دراميا Dramaticaly Self - Conscious. إن الرواية الواقعية تحاول أن تقدم لنا طريقة السرد لتشير إلى تعقيد التجربة وبصورة رئيسية بالإشارة إلى أنه يوجد دائما هوة بين الحياة نفسها وأية قراءة أو تفسير للحياة. وإن مثل هذا الشك حول قدرة الرواية على تقديم الحقيقة الكاملة حاضر دائما فى القصة، وقد أصبح مألوفا جدا فى رواية أواخر القرن التاسع عشر.

لقد ظهرت فى روايات هاردى وجيمس وكونراد ألوان شتى من التجارب إلى جانب أساليب متعددة من السرد؛ لقد اختفت ثقة معينة، وفجأة يعى أهم الروائيين الفجوة بين الواقع وتفسيرات الواقع[٤٠]. فنحن حين نقرأ رواية (زينب) أو (الأجنحة المتكسرة) نتوقع من خلال معرفتنا بطريقة هيكل أو جبران فى الكتابة ما تنتهى إليه حركة الأحداث، فسواء أكان الكاتب يعبر عن تجربته الداخلية التى تقود إلى فهم معين للشخوص أو إلى نهاية معينة للأحداث، أم كان ينقل صورة واقعية عن الحياة والمفاهيم والأفكار وثقافة الناس وسلوكهم وعلاقاتهم فإنه يقدم ما هو مألوف لدى الكتاب والقراء فيكسر أفق الرتابة أو أفق التوقع، فثمة عناصر ثابتة تتعلق بالعقد الوثيق بين القارئ والمتلقى والعصر - صورة المجتمع - فى ترتيب صورة النص العامة. وإذا كان ثمة خروج على المعايير العامة لبنية الأفكار أو السلوك فى المجتمع، فإن هذا الخروج يظل فى دائرة التواطؤ القائم بين الكاتب والقارئ فى فترة معينة. وهذا يوضح ارتباط القارئ بالتطورات التى تحدث فى الواقع وتنعكس بالتالى فى الأعمال الأدبية، فثمة توقع لدى القارئ لدى أعمال هيكل وجبران والمنفلوطى وطه حسين وتوفيق الحكيم ومعروف الأرناؤوط وشكيب الجابرى وإبراهيم عبد القادر المازنى، ولا يختلف الأمر باختلاف رؤية الكاتب أو طبيعة تشكيله لعمله الروائى.

فالقارئ يظل يتأمل هذه الأعمال ويدرك الفرق فى طبيعة رؤيتها وتشكيلها من خلال وعيه بطبيعة الكاتب وطريقته فى التشكيل وأسلوب المدرسة الفنية التى ينتمى إليها، دون أن يكون متورطا بالضرورة فى لعبة الانحياز الفنية أو الإيديولوجية إلى الكاتب أو العمل أو المذهب الفنى.

ولعل هذا ينسحب على الروايات التى تنتمى إلى الاتجاهات الروائية اللاحقة، وبوسعنا أن نتوقف هنا عند الروائى الكبير نجيب محفوظ. فالذى يقرأ روايات نجيب محفوظ التى تنتمى إلى المرحلة الواقعية منذ (عبث الأقدار) مرورا بـ (زقاق المدق) و (خان الخليلى) و (بداية ونهاية) وانتهاء بـ(الثلاثية)، يلاحظ أنها تسير وفق تقاليد ثابتة فى التشكيل وربما تنطلق من رؤية عامة تنظر إلى العالم نظرة فيها قدر كبير من الثبات، وربما كانت قراءة عبد المحسن بدر لروايات نجيب محفوظ الأولى أكثر هذه القراءات تشبثا بمعايير مرجعية تنطلق منها هذه الرؤية:

> أغلب البشر فى عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسعون سعيا إلى مأساتهم، ويرفضون أن تمتد إليهم يد الخلاص...
>
> والطريق الوحيد للخلاص الذى تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلة الناجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادى الحيوانى الغريزى فى الإنسان، والذى لا ينتهى به إلى الكارثة، ليس حتما أن تصل هذه القلة الناجية إلى غايتها،... ويتحدد على ضوء هذه الرؤية تصور نجيب محفوظ للإنسان، ودافعه للفعل ثم حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدد أيضا جحيم نجيب محفوظ وجنته[٤١].

صحيح أن رؤية نجيب محفوظ تتطور من رواية إلى أخرى على ضوء المرجعية «الواقعية» التى يتبناها عبد المحسن بدر، إلا أن العناصر الثابتة فى الرؤية تظل توجه الأحداث والشخصيات، وهى رؤية تحافظ على وضوحها وربما

اكتمالها عند نجيب محفوظ كما يراها عبد المحسن بدر. وإذا كان بعض الدارسين يرى تغيرا فى الرؤية على نحو ما نرى فى دراسة عبد الرحمن أبو عوف (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ)(٤٢)، فإن هذا التغير فى الرؤية ليس جذريا فى أسسه الثابتة، وليس منفصلا عن الانطلاق من رؤية متجانسة متماسكة متكاملة. صحيح أن وعى نجيب محفوظ يتطور فى رؤيته إلى الحياة باعتبارها مأساة من خلال نظرته إلى الوجود والزمن والمصير الذى ينتهى بمأساة الإنسان العظمى: الموت، إلا أن نجيب محفوظ يطل على الحياة والوجود والكون والطبيعة من رؤية مكتملة محددة الأبعاد جاسية الحوافى إلى حد كبير. وربما تتضح هذه الرؤية فى روايته (ملحمة الحرافيش) التى تمثل تطورا حقيقيا فى التشكيل الفنى فى عالمه الروائى والقصصى... هذه الملحمة التى استعارت من الملحمة عنوانها، وربما ثبات بنيتها الفكرية وتجلياتها فى الزمان والمكان، فرصدت حوالى عشرين جيلا دون تغير يذكر فى حركة الزمان والمكان باستثناء اختلال المعادلة بين أركانها من الشخوص الأصليين منذ أيام عاشور الناجى، وكما أن لازمة معينة وافقت العهود المختلفة بما يصطرع فيها من قيم وناس وهى «ولولا أن آفة حارتنا النسيان ما انتكس بها مثال طيب. لكن آفة حارتنا النسيان»(٤٣)، فإن المعادلة:

> الاجتماعية والسياسية فى الحارة كما عشناها فى (أولاد حارتنا) وبأجوائها التى خبرناها فى هذه الرواية وفى (حكايات حارتنا) بأصدائها فى التاريخ، قاهرة السلاطين من الأيوبيين والمماليك، قاهرة الجبرتى فى حديثه عن الحرافيش و أولاد البلد والنبابيت، قاهرة الأحياء بتكايا المتصوفة وشيوخ الحارات وفتواتها، بدور اللهو من البوظة وبيوت العوالم والغانيات، بالدلالات والماشطات والخاطبات والعجائز، بالأعيان والتجار والوجهاء بالحرافيش والفقراء ممن يعيشون فى قاع المجتمع فى الأكواخ والخلاء والمقابر... عالم فسيح ممتد، عالم لا تكاد تتغير ملامحه الأساسية، وإنما تبدو متقدمة حينا متراجعة حينا آخر، من فترة إلى فترة، ومن جيل إلى جيل(٤٤).

ففى (الحرافيش) نرى:

> الزمن يمتد، والثوابت قائمة، والفتوة، وشيخ الحارة وشيخ التكية والبوظة والمتاجر ودكاكين الحرف وسواها... وثوابت الحارة قائمة على مدى عشرين جيلا أو يزيد، بدأت بعاشور الناجى الفتوة، وانتهت بعاشور سليل آل عاشور الناجى الذى أصبح فتوة أيضا. وما نلمحه من تغيير يبدو وكأنه عرضى جدا...(٤٥).

على أننا نلاحظ أن وجهة النظر فى الرواية بادية الوضوح والاتساق والاكتمال، وربما يبدو تجليها فى المجاهدة الصوفية التى بدأت تلقائية لدى عاشور الناجى وانتهت واعية لدى عاشور الأخير... فالرؤية تؤمن بالصراع، ولكنه صراع يمكن تحليله وإعادة تركيبه وبيان عناصره، ولعله صراع بسيط لا يصل بتعقيده إلى محاولة للفهم لا تبلغ لها نهاية. فالمثل الأعلى فى هذه الرؤية يقاس بقربه أو بعده عن مطمح المتصوفة فى تحقيق أشواق العدل والحق والخير والمساواة والحرية.

وإذا كانت (ملحمة الحرافيش) تحوى أفكارا جزئية عميقة تنتمى إلى منظومة متسقة من القيم والمعايير والثوابت المعرفية والأخلاقية والسلوكية، وتسمح بتعدد الاجتهادات وبتباينها حسب طبيعة القراء وثقافاتهم وبيئاتهم وأفكارهم وأوضاعهم النفسية والاجتماعية، فإن هذا التعدد لا يحول دون تلق مكتمل يناظر الرؤية المكتملة المتسقة المنسجمة لدى كاتب الملحمة أو رواتها.

وإذا كانت الرواية العربية الجديدة قد حددت لنفسها خصائص معينة تنطلق من الرؤية والتشكيل، فإن هذه الرواية التى ظهرت فى الستينيات قد انطلقت فى الأغلب من رحم الرؤية الوثوقية العالمة المتسقة المكتملة المنسجمة. فمعظم روائيى الموجة الجديدة كانوا يناضلون من أجل رسوخ قيم ذات أبعاد جاسية يؤمنون بها ويثقون فى وجودها وفى إمكان تحقيقها، فقد أعادوا النظر فى رؤاهم وفى مواقفهم وفى

تصوراتهم وأفكارهم بعد الإحباطات القاسية التى بدت فى صورتها الأولى سياسية ثم ما لبثت أن تكشفت عن وجوه أخرى بالغة التشوه والتشظى. وبوسعنا أن نتأمل رواية لأحد الكتاب البارزين الذين طوروا فى تشكيلهم الروائى، وربما عبروا عن رؤية متماسكة ومتشظية فى آن، رؤية كلية قد توحى بوثوقية معينة ترى النتائج الإيجابية قاب قوسين أو أدنى، ولكن تقاطعات السرد وتداخل الرواة حيان بهذا الخراب الروحى الهائل الذى يجعل محاولة الفهم محاطة بالتخرصات والشكوك.

ولعل النتيجة التى قد توحى بالوثوقية والرسو على شاطئ اليقين تعارضها كلمة الإهداء التى سطرها الكاتب عبد الرحمن منيف وانزلقت من قلمه إلى قلم الراوى:

> إلى عاصم خليفة، أحمد مدنية، وحمزة برقاوى ذكرى خيبات كثيرة مضت... وأخرى على الطريق... ستأتى(٤٦).

إن هذا الإهداء يحدد صورة الشخصية فى الرواية، فهى شخصية خائب فاشل عدمى يائس فقد الثقة بأى شئ، تنكر لكل القيم التى آمن بها سابقا وأعلن أنه الآن لا يدين لأى سلطان مهما يكن، لكنه ظل يدين فى سلوكه وفى لغته وتفكيره للخيبة وللعبث، يحاول أن يفعل، أن يرى، ولكنه محاصر بالعدمية التى تنتقل عدواها إلى غيره وليس أمامه إلا كلبه وردان، فهذا هو صوته الذى يجسد خيبته فلا يجد أمامه إلا السباب المجانى:

> أتفهم ما أقول لك أيها الأبله، يا عود المزابل؟ إذا أردت الطير، بعد أن فقدت الجسر، فصوب إلى الأمام... أما إذا صوبت إلى الطير نفسه فالأجنحة التى خضت دماءك، تجعل كل شئ ماضيا. تتناثر حبات الخردق فى الريح، مثل طلقات احتفالية لوداع المسافرين... اضرب ألف متر أمام الطير، ولا تضرب عليه. إذا ضربت أمامه امتلأت رئتاه بالدخان، بالفزع، بتلك الرجفة المميتة. وحتى لو انعطفت أجنحته وتحول مثل موجة، فالفزع لن يفارق عظامه.. وسيموت. أتسمع ما أقول لك أيها الأبله؟ أبداً إلى الأمام، لو فعلت ذلك لعبرت الجسر، ولكن الجنية الآن ترقد تحت قدميك، لكنك لا تعرف شيئا أيها الأبله. سألت نفسى بمرارة: ولكن كيف أفلتت المجوسية؟(٤٧).

إن أسلوب جلد الذات لا يؤدى بالضرورة إلى تجاوز الأزمة بل قد يؤدى إلى تفاقمها وتعقيدها فهل البديل عن قتل «جميع الكلمات الكبيرة، خاصة الكلمات المكتوبة بخط الثلث والخطوط الستة الأخرى، ولتقتل الأفكار المصابة بالجرب... لأنها قادتنا إلى الهزيمة!»(٤٨)؟ وهل البديل أيضا أن يكسر البندقية ويعطيها لراع لا يجلل جسده سوى ثوب ممزق، «لأن الإنسان الذى لا يعرف كيف يستعمل البندقية يشبه ذئبا ميتا»(٤٩)؟ فكيف يستعيض عن لغة العجز بلغة العجز الأكبر التى تتعامل مع العصر بمنطق الخروج من العصر. إن الرواية تقيم بناءها على فكرة الصمود حتى الدمار على نحو ما نرى فى مقارنة جورج طرابيشى هذه الرواية برواية همنجواى (الشيخ والبحر) والتناص مع مقولة سنتياجو الشهيرة: «الإنسان قد يدمر ولكنه لا يهزم». وليس من همى هنا متابعة أثر المجاهدة فى روح زكى نداوى بطل الرواية الذى يعانى من عقدة الفشل والإخصاء وعدم القدرة على الفعل والتعويض عن حالة العجز فيما سبق (عدم عبور الجسر وتركه قائما فى يد الأعداء) والعجز الحالى (فى عدم التسديد لاصطياد ملكة البط) بألفاظ البذاءة والفظاظة والشتم المستمر. بيد أن هذه الشخصية المنخورة المعطوبة التى تعوض عن خصائصها النفسية ترتكز إلى معايير موروثة تتصل بمنظومة من القيم ترمز إلى حكمة الأجداد الموروثة (حكمة الأب)، وقيمة التجربة (الصياد المجرب)، والفرق بين النماذج، على نحو ما ترمز إلى (الكلب) و(الحصان)، مثلما كشفت عن بعد أليجورى يرمز إلى قيمة التجربة الصوفية فى الخروج من حالة الاستلاب أو السجن فى الفردية الضيقة إلى الانعتاق من عالم اليأس والإحباط نتيجة لركام المآسى والهزائم والعجز عن الفعل فى رحاب العمل الجمعى والتفاؤل بعالم أجمل. ولقد أشعل مقتل الكلب وردان فى نفس زكى نداوى روح التحدى، لأن رمز الكلب فى وعى

نداوى رمز الاستخذاء والمذلة فكان تغيره مفاجأة ونقيضا لأفق توقعه، وأحس فى فعل وردان مفتاحا حقيقيا لأزمته، لقد بلغ صبر وردان أوجه، فلم يعد يطيق على الإهانة صبرا وقرر الانتحار:

اصطدم رأس وردان بصخرة تنام وسط الزرع... كان الدوى أقرب إلى الولولة المفاجئة... وأشبه بانفجار.

ولا يمكن لأية كلمات أن تقول ذلك الذى حصل!

بدأ وردان يتلوى. كانت الزروع تنخفض، ونافورة الدم تصعد لتلتحم بالأفق.. والشخير وعواء مكتوم يتصاعدان.. وبعد ذلك انتهى كل شئ.. فى تلك الليلة قررت.

ولم أنس القرار فى اليوم التالى وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضعت فى زحام البشر، وبدأت أكتشف الحزن فى الوجوه.. وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئا كثيرا عن الجسر، وأنهم ينتظرون .. ينتظرون ليفعلوا شيئا(٥٠).

إن هذه الرواية تمثل إشكالا أمام قارئ الرواية فى بنائها وفى أساليبها السردية وفى المسافة بين الكاتب والراوى وبين القارئ الضمنى والقارئ المجرب، فى الرموز الكثيفة التى تعمر الرواية وفى دلالة لغة الفظاظة والبذاءة والشتم على نفسية الشخصية الرئيسية، فى العلاقة الكونية بين الإنسان والحيوان، ولكنها تخرج من السرد الإشكالى أخيرا إلى أفق اليقين بالنهاية التى جاءت من أبواب ونوافذ وآفاق شتى لتنغلق على حل مفهوم أو حتمية قادت إليها وجهة النظر فى نهاية المطاف.

***

إن تلقى النص الروائى يسلك مسلكا جديدا بتعقد الأدوات والتقنيات الروائية التى تستجيب لتعقد رؤية الكاتب ولاتساع ثقافته ولتداخل تضميناته الثقافية، حتى يغدو التأويل مفضيا إلى نهايات مفتوحة دائما على نحو ما نرى فى رواية (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، إذ ثمة فضاء يفضى إلى فضاء بينما تتحرك الكائنات البشرية أسماء وأرقاما وماهيات تتشابه وتختلف، تتوافق وتتناقض ضمن تيار الزمان الوجودى المتدفق الذى يتقاطع مع الزمن التاريخى الذى يؤثر فى الواقع وفى الظواهر وفى الناس وفى الأشياء ولا يكاد يؤثر فى آن.

ولعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التى تمثل الوجه الآخر للبعد الواقعى ولا تلغيه، وقد تمثلت هذه المزية فى «المكان» الذى يقف عنصرا فنيا مدهشا فى هذه الرواية. فالمكان وإن بدا محددا متشابها محيرا مربكا فإنه من الأدوات الرئيسية فى خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الواقع فى مقابل مثل الإنسان وقيمة أشواقه(٥١).

إن رواية (الغرف الأخرى) هى الرواية التى تقفز فيها «إشكالية الوعى» إلى السطح، فهل ثمة وعى حقيقى قار يمكن الإشارة إليه، أو أن الوعى نسبى وآنى ومراوغ يقوم على التجربة والذوق والحالة النفسية والمزاجية فى ارتباطها جميعا بالزمان والمكان :

ومن المفارقة أن نتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها فى دهاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى، وهو يثير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعى أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما(٥٢).

وفى الرواية خيط من السخرية المرة من المعرفة اليقينية والوعى الزائف، فى عالم يتشابك فيه الواقع الغرائبى والعجائبى، بل ربما يبدو العجائبى والغرائبى أكثر صدقا ومنطقا من الواقع نفسه:

فهل ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة، وهل هناك حقيقة في عالم الذات أو في العالم الموضوعي يمكن أن يظفر بها الباحث سواء أكان فيلسوفا باحثا عن الحقيقة، أم أمياً يبحث عن جزئيات تلبي حاجته المحدودة؟! أين يمكن أن يجد الحقيقة في عالم الذات المعقد، المليء بالحجر ذات الملفات المتعددة في الدماغ، في القلب والنفس والروح والأعصاب، على اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها(٥٣).

إن القارئ في هذه الرواية يتلقى معلومات سردية من رواة متعددين تختلف وجهات نظرهم وتتناقض في الظاهر، بيد أنها ربما تتكامل في تقديم وجهة النظر العامة للرواية:

فالشخصية في فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر في موضوع معين أو موقف محدد. ولعل الموقف الذي أثار قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فتاة اللوري وفتاة المرسيدس، مما جعل الشخصية تحاور الفتاة بما ينير وجهة النظر التي تقوم عليها هذه الرواية:

ـ ألا تريد أن تبقى في شئ من الشك؟

ـ أفضل أن أعرف الحقيقة، إذا استطعت.

ـ أية حقيقة؟

ـ أوه... الحقيقة القابلة للمعرفة، على الأقل..

وفي سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارة ذات مغزى:

طبعا هناك أيضا الحقيقة التي ليست قابلة للمعرفة...(٥٤).

وتبدو المعضلة الحقيقية أمام القارئ، في عدم قدرته على الظفر ببناء رمزي قائم على تنظيم الأحداث في عالم الرواية الذي يمتزج فيه الكابوس بالواقع، ويتداخل الوعي واللاوعي. وإذا كانت رحلة العودة تحمل بعض العلامات الإيجابية، فإنها تشكل على وجه اليقين عودة إلى الوعي أو الإيجابي لأنها رحلة اللاوعي الكابوسية، إذ ربما كان عالم اللاوعي أكثر موضوعية في التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعي نفسه(٥٥).

ومن مفاتيح الرواية الأخرى اللجوء إلى عالم النفس التحليلي لتصوير انشطار الشخصية من خلال مفهوم «انشطار الذهن»، و هو مفهوم لا يؤدي إلى معرفة يقينية مكتملة ومنسجمة للعالم بقدر ما يصور هذا التشويش المقصود لفاعلية الوعي ولمصداق الذاكرة. ولاشك أن تشتت الوعي وفقدان الذاكرة في حضور المنطق وصفاء الذهن وحضور الذاكرة التي تمدها ذاكرات جماعية ما هي إلا حصيلة فنية مراوغة لتصوير موقف الراوي من عالم غير قابل للفهم اليقيني، عالم يسعى إلى أن يقترب منه لكنه في كل مرة يجد مسافة معينة تقف بينهما بعناد وإصرار. ولعل هذا الاقتطاف المطول الذي صيغ بلغة شعرية مكثفة متضمنا من الشعر الفيزيقي ومن التحليل النفسي ومن اللاهوت والأنثروبولوجيا ما يجعل اللغة تحل في الوعي وما يجعل الوعي يحل في اللغة ويتماهى معها، ويقدم صورة جديدة لتعامل الروائي مع عالمه الداخلي وعالمه الموضوعي:

قد تحكمون على شئ هو من خلق خيالكم، مدفوعين بأهوائكم الخاصة فتسمونه هذيانا. أما أنا فأرفض أن ينسب الهذيان إليّ. إني لا أتحدث إلا عما يتأجج في داخلي، في أحشائي، حيث النار أبدا تشتعل، وهي النار التي أريد أن ينتشر لهيبها في كل اتجاه عسى أن يصيبكم شئ من أوارها، من قوة حرقها...

أيها الأستاذ الجليل، أيتها الأستاذة الجليلة، أيها الطلبة الأعزاء، لو أن الغيوم تحمل الغبار كما تحمل الماء لأمطرت علينا دماء الذين عشقناهم.. إن كنتم تتصورون أن في هذا القول هذيانا، فإنكم في محنة لن يستطيع أحد إنقاذكم منها... قد أكون شطرت شطرين، أو ألف شطر. ولكنني أحمل الأشطر والشظايا والكسر كلها بين جنبي، وأنا أعلم، حتى لو فقدت ذاكرتي، أنني رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه، مستمداً

القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت فى داخلى، كما تجمعت الأشطر والشظايا.

ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد، مادامت هى هناك، موجودة فاعلة، تكافح لكى تصعد إلى منطقة أخرى من الظلام؟ كل ذاكرة فى حجرة متوقدة كساها الرماد، والجمر كثير، ولكن يالبؤس، فإن الرماد أكثر، أكثر... بكثير...

وقد مررت بذلك كله فى هذه الليلة والليالى الأخريات الطوال، فى هذه الغرفة وفى الغرف الأخريات التى كنت قد سهوت عن وجودها، حتى قلت فى النهاية، ما قاله إنسان آخر، وفى بلد آخر، فى عصر آخر، لعل جهنم وحدها تهيئ مأوى لتعاساتى اللعينة(٥٦).

على أن الشخصية التى تحاول فك الحصار وتنطلق من أعماق العتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة من خلال الرموز الدالة على هذا التغيير وانبثاق الوعى ما تلبث ـ وهى تتجه فى هذا المسار الجديد لتفادى الدمار ـ أن توحى بدائرة جديدة، تبدأ بالمعاناة لتنتهى بالفن من الحلم إلى الفعل، وربما كانت رؤيته تغلب رؤى الرواة الذين يتوزعون الرواية ويعبرون عن مواقفهم الخاصة.

إن القارئ لهذه الرواية قارئ من نوع خاص، وليس تقليديا بحال، إنه قارئ يحاول أن يعيد تشكيل هذه الرواية أصلا فى بناء متماسك أو معنى متحقق ولكنه لن ينجح فيما أحسب.

وإذا كانت الروايات السابقة قد تفاوتت فى طبيعة رؤيتها وتشكيلها، فانطلقت من رؤية عامة قد تبدو ثابتة فى العمل وتستطيع أن تقدم رسالة يستطيع المتلقى أن يتلقاها على نحو معين وتتميز عملية التلقى بالتماسك والانسجام مثلما بدت عملية الإبداع تؤدى إلى هذا الفهم، ثم تتابعت الروايات التالية من رؤية غير متماسكة أو منسجمة تجاه الواقع أو العالم ثم بدأت تتبلور فى موقف قد يبدو محددا أو واضحا من خلال رؤية المبدع واستقبال المتلقى، ثم انتهت إلى رؤية تشكك فى الوعى الحاسم والمعرفة اليقينية من خلال بروز ذات الكاتب أو حضور ذات الراوى، مما يقرب الرواية من الغنائية الشعرية. فإن الرواية العربية بدأت تأخذ منحى مختلفا فى أعمال جيل من كتاب الرواية قد يبدو إدوار الخراط أبرز منظريهم على نحو ما لاحظنا فى بحثه «الحساسية الجديدة» الذى قام على النظر والتطبيق، وقد اخترنا لتأمل هذه الموجة الروائية ثلاث روايات هى (ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية)(٥٧) لإدوار الخراط و (شطح المدينة)(٥٨) لجمال الغيطانى و (ذات)(٥٩) لصنع الله إبراهيم.

وتتميز هذه الروايات الثلاث، على اختلافها فى البنية الظاهرة، بمخالفتها الشكل الروائى التقليدى، ولعل المؤلف يلجأ أحيانا إلى توجيه القارئ إلى حقيقة مخالفة هذه الرواية الشكل المألوف فينبهه قبل أن يفجؤه تشكيل النص الروائى إلى هذه الحقيقة. ففى رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية) تبدأ المفارقة فى العنوان، إذ إن (نصوص إسكندرانية) جاء جزءاً من العنوان موحيا بتفسير النص، أى أن الرواية ـ من حيث الظاهر ـ مجموعة نصوص وليست عملا روائيا ذا بنية متماسكة تستند إلى المرجعية الروائية التقليدية، فثمة إشارة إلى أنها تتقاطع مع «السيرة الذاتية» فى اتجاهها إلى الواقعى فى مقابل المتخيل. تتمثل هذه المقدمة فى ست إشارات لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءاً من الرواية وليست هامشية أو تكميلية أو خارج صلب العمل. يقول إدوار الخراط بأسلوب مبين ومراوغ فى آن فى وصف هذه النصوص:

* ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك.

* فيها أوهام ـ أحداث ـ ورؤى شخوص، ونويات من الواقع هى أحلام، وسحابات من الذكريات التى كان ينبغى أن تقع ولكنها لم تحدث أبدا.

* هى وجد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، البيضاء ـ الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائما على وجهها المزبد المضىء.

* إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست فـقط، لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة.

* مع ذلك، أنشودتى إليك ليست غمغمة وهيمنة(ص٥).

فهذه الإشارات، كما قدمنا، ذات صلة بتوجيه المتلقى فى تفكيك البنية وتفسير الرموز فى آن، وفيها التفات إلى الكثافة الشعرية، وما يتميز به النص الشعرى من غموض يسمح بالتأويل حينا وبالإرجاء حينا آخر.

أما صنع الله إبراهيم فقد جعل الراوى ـ الذى يتحدث بضمير المتكلم فيعلن عن نفسه وهو يروى بضمير الغائب العالم بكل شئ ـ يتحدث إلى القارئ مباشرة عن قصة (ذات) فى حميمية فيختزل البداية والنهاية فى لمح ذكى لا يكاد يلفت النظر إليه:

نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أى من اللحظة التى انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت فى الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صفعت على إليتها (التى لم تكن تنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض)(ص ٩).

ونرى الراوى، وربما الكاتب، يخاطب القارئ مباشرة، ويوهم بأنه يكتب عملا موضوعيا وليس تخيليا فيتحدث عن علاقة الكاتب بالناقد، ويشير إلى أن هذه البداية قد لا تحظى بترحيب النقاد. ويلمح إلى سيطرة الثقافة الشفاهية لا الثقافة الكتابية، ويقدم نقدا للسائد الشائع من فن القصص فى إشارة إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ:

... وبالإضافة إلى هذا فإن النظرة العصرية لفن القص هى نظرة حسية ذكورية تماما، تساوى بين المداخل المختلفة من حيث أهميتها للعملية إياها، أى القص، ومن حيث الخاتمة المحتومة التى تنتهى أو لا تنتهى بها، وتشجع الكاتب على أن ينتقى ما يروق له منها، وما يتفق مع مزاجه وقدراته، فيقتحمه مباشرة، وينتهى من الأمر كله بعد عدد محدود من الصفحات (ص٩).

بهذا الأسلوب المراوغ حمال الأوجه، الذى يعمد إلى المكر فى الإشارة والإخفاء فيساوى بين فن القص واستهلال الجنس، ولعله يوحى بالشبه بين سحر القصة وسحر الأنثى وما بينهما من شبه بالغ التعقيد.

ومن الغرائبية والعجائبية التى تسود رواية (شطح المدينة) لجمال الغيطانى، فإنه بدأ سيرة الراوى بما يربطه بواقع مألوف وعجيب فى آن معين، وقدم للرواية بما يضىء خاتمتها، فثمة صلة ظاهرة بين البداية والختام... فالرحلة إلى المدينة المجهولة هى رحلة الإنسان فى المجهول، فالحياة المألوفة المفهومة لا تلبث أن تنطوى على الغريب واللامألوف.

وليس من شك أن الصفحة الأخيرة بهذه الرواية فى حاجة إلى تحليل لغوى على ضوء وجهة نظر صوفية، فالكشف عن تشوهات الواقع، وتعقيد الحياة الإنسانية فى صلتها بالوعى والذات والوجود والعالم، يحتاجان لغة ذات كثافة عالية تستبطن وتكشف ولا تمثل أو تحاكى، فالمحاكاة أعجز من تصوير البحث عن الهوية أو فقدانه، ألفة المكان والتفاعل مع اللحظة الزمنية التاريخية أو السير، كما مغمض العينين، إلى المجهول:

يقوى حضور البعد عن القرب، يطغى ما لا وجود له على ما يمكنه لمسه، يمشى متشدا، مثقلاً بهبوب الحنين وعرا إلى مدينته، إلى حضورها الآن أول الليل، نواصيها، مبانيها، شوارعها، مقاهيها، أصيلها، أزمنتها الخريفية، انبثاق مآذنها، تفتح أزاهير أشجارها، توزع عمره عليها، ضوء نجومها، تردد أحلامه فيها، انبثاق أيامه فى دروبها وعند منعطفاتها، حواريها، ميادينها، أفقه البادى من أعلى، شب فيها وغض، وحماه السعى فيها من نوبات القتامة فمن يصل بها الآن... من؟ .. (ص٢١٠).

ومن الأمور اللافتة للنظر فى هذه الروايات التى تلجأ إلى الراوى العليم باختيار ضمير الغائب لتطل على عالم

الشخصيات والأماكن وتتأمل الظواهر والأشياء وتلاحظ فاعلية الزمن البانية المدمرة، نجد أن هذا الراوى العليم فى الروايات التقليدية ليس واثقا من شئ محدد، بل هو أقرب إلى الراوى المحايد، يراقب الأشياء دون أن يتدخل فى توجيه مسيرها أو تفسير ظهورها على نحو معين. إننا نراه يلجأ إلى أسلوب الشخص الموضوعى وربما العالم فى مختبر أو قاعة دراسية، يورد الاحتمالات المختلفة وكأنه بدل أن يكون راويا عليما أصبح غير واثق من أى شئ، على نحو ما نرى فى الموقف من أستاذ مادة الإعلام الموجه فى (شطح المدينة)وهو:

الذى ساعد زوجة رئيس الجمهورية السابق وسهل لها الحصول على شهادة التخرج فى كلية العلوم الإنسانية مقابل وعده بمنصب كبير، ولكن رجال الجامعة يردون فورا، إذ تقرر إحالة هذا الأستاذ إلى لجنة التأديب السرية. ولكن مصادر البلدية تذكر أن السبب مختلف. ذلك أنه ضبط فى دورة المياه الخاصة بالسيدات يمارس الجنس واقفا مع طالبة من الصف الأول. (ص١٤).

ويظل ديدن الراوى عدم الوثوق من شئ أو الوصول إلى معرفة حقيقية ويستمر فى الإشارة دائما إلى سلسلة الإسناد، ويعترف باختلاط الواقعى بالمتخيل، فلا يمكن لأحد أن يجزم بالنفى أو الإثبات على نحو ما نرى فى علاقة المعلم الصعيدى الأسطورية مع الإمبراطورة أوجينى التى أحبت فحولته واصطحبته معها إلى بلادها (ص٣٤)، ويتحدث عن سبب انتحارها ذاكرا اختلاف الأسانيد (ص٧٥).

ونجد صورة للراوى العليم الذى يبدو، فى وظيفته، غير عليم فى رواية (ذات) حين يتحدث عن معرفته بشخصية الشنقيطى وزوجه سميحة، فثمة مشكلات بينهما، يعتدى عليها بالضرب ولكن أباها لا يلبث أن يعيدها إليه صاغرة، إذ نجد التعليلات مطردة، والاحتمالات متعددة:

«شئ لا يصدق من جانب أبوين؟ ليس بالقطع إذا نحينا صوت سيدته جانبا، والقيم التى يمثلها (الظاهر منها والباطن)، فإن ما يتبادر إلى الذهن، تفسيرا لموقف الأم، هو أنها صاحبة رؤية استراتيجية تتمثل فى حماية بيت ابنته من الانهيار. فإذا ما تخابثنا، ألفينا أنفسنا أمام أحد تعليلين أو كليهما معا: أنها لا تريد لابنتها أن تنجح فى تحقيق ما عجزت عن تحقيقه، و (أو) أنها تحمل عاطفة خاصة للشنقيطى الذى لا يصغرها إلا بسنوات قليلة. التعليلان نفسهما يصلحان لتفسير موقف (ذات) قبل خدعة التنازل عن الشقة، فقد انتقلت بعدها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، معلنة مساندتها لمطلب الطلاب، مما جلب لها اتهاما بالتحريض، وبأنها أساس البلاء والفساد، لكنها لم تعبأ بالاتهامات، إذ شعرت من رد الفعل فى الأرشيف أنها تبنت قضية عادلة...

بوسعنا أن نتخابث هنا أيضا، كما فعلنا فى حالة الأم، ونبحث عن تعليلات لموقف ذات من قبيل: أملها فى أن تحقق ما عجزت هى عنه، أو رغبتها فى استخلاص الفخذين المبهرين من براثن الوحش، أو العكس: تحطيمهما بهدم السقف فوقها. أو وجود عاطفة خاصة نحو الشنقيطى(الذى يماثلها سنا تقريبا)، أو ضده: رغبة فى ردعه (للحيلولة دون انتشار عدوى طريقته فى انتزاع حقوقه الزوجية) أو الانتقام منه لأنه أقنعها بأن تعطيه مدخراتها التى لم تتجاوز الألف جنيه ليضعها تحت تصرف الحاج قرشى مقابل ربح سنوى يصل إلى ثلاثين بالمائة. (ص٢٨٧ ـ ٢٨٨).

ويمكننا أن نلاحظ أسلوب الراوى فى تعدد الاحتمالات فى تحليل شخصية ذات (ص٣٣١)، حتى إن النقد القاسى يوجه لمظاهر اجتماعية وإدارية فى أسلوب محايد (ص٣٥٠) من قبيل الإشارة إلى موقف الجنود من أوامر ضباطهم فى العمل فى المنازل.

وإذا كانت هذه الروايات تجنح إلى حيادية الراوى حين يضع القارئ أمام احتمالات أو خيارات متعددة فإنها تلجأ

إلى ما يمكن أن يسمى بـ «سردية الشك» حين يتشكك الراوى ثم القارئ فى كل احتمال أو تصور وصولا إلى نفى الحقيقة المطلقة أو المعلومات الدقيقة.

ومن ملامح هذه الروايات أنها تمثل تفكك النص الروائى وتشظيه، وهو ما يبدو فى عدم سير الرواية سيرا حثيثا باتجاهها الأفقى من نقطة البداية إلى نقطة النهاية مطورة فى سيرها المتواصل الأحداث والشخصيات، فالرواية تعود إلى الماضى ثم تتحرك باتجاه المستقبل، وعلى نحو ما استشهد أمبرتو إيكو بقول جيرار جينيت: «إن الاسترجاع يبدو وكأنه يعمل من أجل شئ نسيه المؤلف بينما الاستقبال Flashward إعلان عن نفاذ صبر فى عملية القص» (ص٣٠)، على نحو ما نلاحظ فى (ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية)، فهى عبارة عن تسعة نصوص تغلب عليها عناوين القصائد، إذ تبدو الرواية وكأنها تروى فصولا متقاطعة أو متكاملة من حياة الشخصية أو حركة الواقع أو من رحلة المجتمع مع الفكر والحرية والفقر والموت والحياة. وتبدو الفصول ذات إيقاع واحد، ينداح فى الواقع بتناقضاته حيث يلتقى المألوف بالعجيب ثم لا تلبث هذه الحركة أن تتجه، منسجمة، إلى عالم لغوى غامض يمكن أن يعد بديلا جميلا أو آمنا لتشوهات الواقع، نغوص فى الواقع وتفصيلاته الشديدة ثم نصحو على لغة تمتح من كثافة الشعر وغموض التصوف. وفى كل مرة يتداخل الواقعى بالمتخيل دون أن نشعر بالحدود الفاصلة الجاسية بينها. وهذه هى نهاية النص الثانى الذى عنوانه: «بار صغير فى باب الكراستة» وهو فصل يغوص فى تفصيلات الواقع، ويتحدث عن الممارسات اليومية والشعبية ويستخدم اللغة المحكية أحيانا، فنراه يفضى فى الخاتمة إلى ربط بين الواقعى والمتخيل داخل مركب تشبه الحلم أو الكابوس:

> وأنا أجرى الآن فى ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون من الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس حولى ثاقبة جائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقف، وأنا أطل عليه فجأة من حاجز حديدى طويل.
>
> وتنقض على نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفى منقارها الطويل الجارح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهى تنظر بعينين حانيتين فيهما حكم على بالقتل (ص٤٠).

وهو أسلوب لم يغادره إدوار الخراط فى نصوص الرواية التسعة كافة، وهو ليس حيلة فنية بقدر ما هو تعبير عن الصلة بين لغة الحياة الشعبية واليومية، لغة الجمال والفظاظة والبذاءة وحركة المجتمع والحياة، ولغة الشعر التى تحيل الواقع المألوف إلى عالم مرموز تشيع فيه عناصر السحر والسخرية، الغرابة والتفاهة فى آن.

ونقف فى هذه الموجة من الرواية أمام تعبير عن لغة الأعماق حيث الكشف عن الأعماق المظلمة، ولكن بعاطفة تبدو محايدة، فالراوى، يراقب الأحداث الوجودية المصيرية دون أن نشعر بتيار المشاعر الجارف كما يبدو فى الروايات الرومانسية وحتى الواقعية ـ أى الرواية التقليدية. فالحديث عن الفجائع يبدو مألوفا يرويه الراوى بأعصاب باردة أو بإحساس محايد. ويبدو التمهيد اليسير للأحداث القاسية: فقد سحق «وطواط» ابن خالته تحت عجلات الترام دون أن يدرى أنه هو الذى سحقه الترام... يراقب مشهدا بعيدا عنه ولكنه فجأة دون أن يعبر يعيش فى لجة الحدث بغير كلام (ص١٤٠)، وهى صورة عن مفارقات اللقطات الذكية المشوقة. على أن أسلوب القص والطريقة الحكائية لها قيمة فى ذاتها فى إشاعة المفارقة، فيبدو الحدث العابر ذا قيمة بالغة فى رفع وتيرة التأمل فى المصير الإنسانى: ثنائية الموت والحياة، وثنائية الطفولة والنهاية. ويأتى حديثه عن أمه عرضا دون أن يضعه فى سياق مأساوى وإنما يأتى فى سياق الحديث عن الأسرة، إذ يتحدث عن أخواله يونان وسوريال وناثان:

> ولم يتزوج خالى ناثان إلا بعد ذلك بسنوات عندما شبع من الخبص مع النسوان ولم تخلف له امرأته فكتوريا بنت عم أرسانى إلا بنتهما الواحدة. ولم أر بنت خالى هذه أبدا، إلا مرة واحدة، بالصدفة، فى كنيسة جبانة الشاطبى، عندما ماتت أمى. وهى التى عرفتنى بها وقالت إنها تزوجت، وخلفت (ص ١٥٧).

ويتحدث عن موت والده حين كان طالبا فى كلية الهندسة ببساطة وبصورة عابرة (ص ١٠٨) بيد أن والده كان دائما حاضرا فى الرواية حيث يتحدث عن تفصيلات حياة والده اليومية (ص ١٠٩).

ونلاحظ الراوى فى رواية (شطح المدينة) للغيطانى يتأمل فيما يشبه الحياد، فيناقش قضايا وجودية مثل الموت من خلال الفكاهة والسخرية (ص ٢٨)، وكأن الراوى فى هذه الرواية يخرج من حيز الراوى العليم والشخصية الغنائية ليدخل فضاء الحياد:

> تبدو أزمنته المستعادة بالمخيلة كأنها شخص غيره لكنها تلح عليه، تتكأكأ على ذاكرته، وتلغ فى الأوردة المؤدية إلى غرارة قلبه خاصة عند اغترابه، وسعيه إلى ديار بعيدة عن أصل نشأته، حيث تقل الصحبة أو تنعدم الرفقة، فيسعى ولا يستقر، ويمضى ولا يقيم إلا فيما لم يعد موجودا(ص٢٩).

ونلاحظ هذا الحياد فى (ذات) فى الحديث عن المفارقة بين الشنقيطى وعبدالمجيد المعتدى والمعتدى عليه (ص٢٨٢) وفى الحديث عن أم وحيد التى تصطحب حبيبة ابنها صباح وهو متزوج، وما يتصل بعلاقة صباح بآخرين من خلال وجهة نظر محايدة لا صلة لها بكل من المؤلف والراوى، وما تنتهى به الحكاية من حديث عجيب (ص ٣٣٤ ـ ٣٣٥).

ومن العناصر الأساسية فى هذه الروايات ما تثيره مشكلة التلقى بما يتصل بـ «الجنس»، إذ يبدو الجنس عنصرا أساسيا ومحايدا، فالجنس لا يبدو عامل تلذذ أو استمتاع بقدر ما يبدو عنصرا فى الحياة يؤثر فى حركة المجتمع ومصائر الناس ويشكل منظومة سيميولوجية ترفع وتيرة العلاقة بين الواقعى والعجائبى. فالجنس هنا عار دون محاولة لتزيينه أو تجميله أو تسويغه، فهو يمتد من تفتح الطفولة حتى نضج المراهقين وأولى علاقاتهم الغرامية ثم السعى إلى زيجات، ثم الخيانات الزوجية وعلاقات الكبار الجنسية واختلاط المباح بالمحرم، معابثات الصبيان، وتبادل الأدوار، فيبدو بعض الفتيان شركاء إيجابيين وبعضهم شركاء سلبيين. بيد أن تورط الشخصيات فى ممارسة هذه الأدوار جميعا يحيل إلى ما تحدثنا عنه من عدم ثبات الشخصية من جانب وتداخل الأدوار أصلا من جانب آخر دون معرفة أو يقين، إذ تختلط عند الخراط فى (ترابها زعفران) هذه الأدوار فى طوابق العمارة الواحدة، ويبدو ذلك فى عمارة (ذات) حيث تلتقى نماذج «سميحة» و«ذات» و«مدام سهير»، وكل هذه النماذج نماذج ظاهرة ولكنها فى الجوهر نماذج إنسانية تشترك فى الملامح الظاهرة وفى الداخل ولا تشكل نماذج فردية. هذا الجنس جزء من التجربة الإنسانية التى تتجلى فى بعديها الواقعى والغرائبى والعجائبى، فهذا هو إحساس الطفل بالجنس فى الحديث عن حنة:

> وفجأة مدت ذراعيها الرفيعة وضمت رأسى إليها، ووقع وجهى تحت ثديها الحر الذى أحسسته لدنا ومتماسكا وصغيرا وضغطت رأسى إلى أضلاع صدرها اليابسة من فوق القميص اللين النسج وأفلت منها، وقلبى يدق وأنا أصعد السلم جريا (ص١٢).

فتشتبك معانى الجنس وتتداخل، فيبدو الجنس فى السرد الواقعى فى الظاهر، ويتجلى على نحو فاعل فى الكوابيس والأحلام، ويبدو الجنس فى تأمل فتى يلتفت إلى ما يظن أنه يلتفت إليه كما فى حديث السارد فى وصف أولجا ابنة خاله (ص٣١).

فنرى الأولاد يمارسون الجنس مع العاهرات ويعابثون الفتيات الغريرات ويقيمون علاقات مثلية مع الأولاد، فيلتقى فى أذهانهم جو (ألف ليلة وليلة) الغرائبى مع الواقع البشع (ص٨٠)، ويتبدى الجنس الشائه صورة لحياة يومية رتيبة فى علاقة صبى الراقصة معها (ص٩٨)، ونلتقى بالجنس فى لغة شعرية تبلغ حد التصوف وتتبدى هواجس الجنس فى لغة تشبه نشيد الإنشاد فى صورة مقلوبة بنهايات مفتوحة ودلالات عائمة من أثر الحمى التى يوظفها الكاتب فى الرواية (ص١٥١). ونشعر بهذا الجو الغرائبى أحيانا فى أسطرة الشخصية فى بعدها الجنسى من مثل ما جرى بين الصعيدى والملكة أوجينى، ويمكن أن يتأوله القارئ على ضوء ثقافته أو لا ينتهى به إلى دلالة محددة.

نقرأ عن المعلم الأسطورة:

> ورث عن والده حبه وشرهه للأكل والنكاح فى هذه السن المبكرة (٢٠ سنة!) كان يلقب

بالألفى، لأنه ضاجع منذ بلوغه ألف امرأة، زاد عليهن فيما بعد، لكنه ظل يعرف بذلك، وأمر فحولته معروف، وله أطوار غريبة تروى أمرها شائع (ص٣٥).

لقد أعجبت به وأشفت غلمتها من النظر إليه ثم استدعته وعاشت معه طويلا. ونلتقى مع أسطورة قافلة النساء وغرابة شبقهن (ص٦٤)، والحديث عن الفتاة الباسقة التى توحى بالمنح ولكنها تصد فى الواقع، وقد كان التهيؤ للقائها لقاء الأنثى مجالا للتفلسف حول حالة إنسانية تضع القارئ على برزخ بين الواقع والغرائبى. ويبدو الجنس فى «ذات» غرائبيا عجائبيا فى تماسه الشديد مع الواقع. فالجنس فى دلالته العامة مميز وهو تميز سلبى فيما يتعلق بالمرأة، الرجل يشعر بالتفوق وهى تشعر بالدونية، ويتوطد هذا الشعور بعد عملية «القص» التقليدية، ويستمر هذا الشعور مع الزمن فى ليلة الدخلة والزواج والعمل حيث تعيش حياتها بين قذارة وقذارة. ولم يقف التمييز ضد «ذات» على الجانب المادى وإنما انعكس فى الجانب المعنوى:

لم يأخذ عبد المجيد فى البداية حكايات المقاطعة التى تتعرض لها زوجته فى الأرشيف، بين الحين والآخر، على محمل الجد، واعتبرها من أوهام النساء، ودليلا إضافيا على أنهن ناقصات عقل ودين. ولكن التكرار يعلم الحمار..(ص٢١٨).

وموقف سميحة من الحياة الزوجية وموقف زوجها الشنقيطى وموقف أمها وأبيها موقف بالغ السوء، فموقف أهلها غريب:

بإشارات باترة من إصبع لوثها النيكوتين حدد الأب موقف الأم، فى الليسات الأربعة: ليس فى العائلة امرأة تغضب من زوجها، وليس فى العائلة امرأة تترك منزل الزوجية، وليس فى العائلة امرأة لا تلبى الطلبات إياها، وليس فى العائلة امرأة لا تتشرف بأن يضربها زوجها (ص٢٨٣).

ويظل الحديث عن الجنس جزءاً من واقع التجربة الإنسانية فهو عفوى وبسيط ولكنه مجاف للقيم والتقاليد.

وتبدو الشعرية من العناصر الأساسية فى بنية الرواية، إذ تبدو جزءاً مضيئا للحياة اليومية ولتفصيلات الواقع، وربما تبدو تعويضا عن هشاشة الواقع وتشوهاته وإحباطاته، وتقف إلى هذه الشعرية مجازية الواقع وغرائبيته، بينا يبدو التوازى بين الواقعى والغرائبى بحيث لا يبدو أحدهما نقيضا للآخر بل وجهين لعملة واحدة.

وبوسعنا أن نلاحظ هذه الغرائبية فى الحديث عن أحداث عجائبية وعن أسطرة الواقع والشخصيات فى الروايات الثلاث، وربما يبدو الواقع ولا سيما فى (ذات) أكثر غرائبية من الغرائبى والعجائبى.

ويمكننا، فى ختام هذا البحث، أن نشير إلى عناصر فى تلقى هذه الروايات الإشكالية، ومنها التضمينات الثقافية التى تترافق مع الإشارات الغرائبية والواقعية فترفع من درجة الصعوبة فى التلقى، ومنها أيضا دور اللغة فى التلقى من مثل التناص مع الفضاءات التراثية والحديثة، وقد نجد الكاتب يمارس لعبة اللغة أيضا، ومن إشكالات التلقى أحيانا تعدد أوجه التلقى بتعدد الجمل المختلفة على بساطتها، على أن واقعية الرواية الظاهرة، أى وهم واقعية أجوائها وأحداثها وشخصياتها وبساطتها ليست نقيضا للتعقيد فى التلقى، فالبساطة الظاهرة قد تبدو شركا حقيقيا أمام المتلقى، وقد تبدو البساطة مراوغة تفضى إلى التأويل وربما تعود إلى شرك الدلالات المفتوحة.

وليس من شك فى أن التقنيات الحديثة، من الاسترجاع والاستقبال، وتفتت الشخصية وتشظى الأحداث والزمان والمكان، والقطع الصادم والانتقالات المفاجئة واستخدام تقنيات السرد المختلفة، و استعارة الأحلام والكوابيس والهذيان والحمى والتراوح بين الواقعى والعجائبى، وأسطرة الأحداث والشخصيات وربط المنطقى بالغريب، والتوسل بالصورة الإليجورية، تجعل أفق التوقع قضية أساسية يقابلها خرق التوقع الذى يستند إلى خلفية من التقاليد الفنية والمعرفية، تختلف باختلاف قدرة الكاتب ومهاراته.

هوامش:

١ـ أرسطو: كتاب **أرسطو طاليس في الشعر**، ترجمة شكرى محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٠، وما بعدها.

٢ـ ديفيد ديتشس: **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص ٤٨ ـ ٤٩.

٣ـ أبو تمام، **شرح الحماسة** (مقدمة المرزوقي)، ص ٤.

٤ـ ابن طباطبا العلوى، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجرى و زغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص ٢٠٩.

٥ـ الجاحظ، (عمرو بن بحر) **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر د. ت، ص ١٣٨.

٦ـ الجاحظ، **الحيوان**، ج٥، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ص ٤٢٥.

٧ـ الجاحظ، المرجع السابق ١٥٣/١ ـ ١٥٤.

٨ـ عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨ ،ص٧٣.

٩ـ عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة الخانجي، القاهرة.

١٠ـ حازم القرطاجنى، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص ٧٠، ٦٢٦، ٦٢٧، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص ص ٢١٨، ١٧٧.

١١ـ أبو القاسم الكلاعى، **إحكام صنعة الكلام**، ص ٢٢٥، تحقيق رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٢٥.

١٢ـ نصر أبو زيد، **الاتجاه العقلى في التفسير**، ص ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

١٣ـ انظر: Edward W. Said, The **Word, The Text and The Critic**, Harvard University Press, 1983, pp. 36 - 39

١٤ـ جمال شحيد، **في البنيوية التكوينية، دراسة منهج لوسيان غولدمان**، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٠٨.

١٥ـ المرجع السابق، ص ٤٤.

١٦ـ حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل م٥/، ع١/ الأسلوبية، مجلة **فصول** ١٩٨٤ ص ١١٤.

١٧ـ المرجع السابق ١١٥.

١٨ـ Terry Eagelton. Literary Theory (an Introduction), Oxford: Basil Blackwell 1985 , p:66.

١٩ـ Ibid, 67 -72.

٢٠ـ Ibid, 18 -19.

٢١ـ Jeremy Hawthorn, **AConcise glossary of Contemporary Literary Theory**, Edward Arnold, London: 1992, pp. 149 -150.

٢٢ـ حسين الواد، مرجع سابق، ص ١١٧.

٢٣ـ فولفجانج إيزر، القارئ في النص، مقابلة أجرتها نبيلة إبراهيم، مجلة **فصول**، ١٩٨٤، ص ١٠٦.

٢٤ـ المرجع السابق، ص ١٠٦.

٢٥ـ رولان بارت، **لذة النص**.

٢٦ـ جاك ديريدا «القوة والدلالة»، ترجمة كاظم جهاد، مجلة **الكرمل** العدد ١٧، ١٩٨٥، ص ٧٠.

٢٧ـ تزفيتان تودوروف، الأدب الاستيهامي، ترجمة الصديق بوعلام، مجلة **الكرمل**، عدد ١٧، ص ص (١٢٧ ـ ١٣٢).

٢٨ـ **نجيب محفوظ يتذكر**، إعداد جمال الغيطاني،دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.

٢٩ـ إبراهيم السعافين، تحولات السرد، **دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، ص ٢٠.

٣٠ـ المرجع السابق، ص ص ٢٢ ـ ٢٣.

٣١ـ ٣٥ـ إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة ـ مقالات في الظاهرة القصصية**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣ ص (٩، ١٠، ١١، ١١، ١٢).

٣٦ـ إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٤، ص ١٧.

٣٧، ٣٨ـ بناء الرواية، ص ١٧، ١٨.

٣٩ـ Umberto Eco, **Six walks in the** fiction woods Cambridge Massachu setts, Harvard University Press, 1994,P 30.

٤٠ـ John Peck and Martin Coyle,Literary Terms and Criticism, London, Macmillan, 1984 p. 113.

٤١ ـ عبد المحسن بدر، **نجيب محفوظ: الرؤية والأداة**، القاهرة، ١٩٧٨. ص٦٩ : ٧٠.

٤٢ ـ **الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١.

٤٣ ـ نجيب محفوظ، **أولاد حارتنا**، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦، ص٢١٠.

٤٤، ٤٥ـ **تحولات السرد**.

٤٦ :٥٠ـ عبد الرحمن منيف، **حين تركنا الجسر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ٥، ١٤، ١٥، ١٥، ٢١٣.

٥١ : ٥٦ ـ إبراهيم السعافين، **الأقنعة والمرايا**، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، **والغرف الأخرى** لجبرا إبراهيم جبرا.

٥٧ـ إدوار الخراط: **ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩١.

٥٨ـ جمال الغيطاني، **شطح المدينة**، دار الشروق، القاهرة.

٥٩ـ صنع الله إبراهيم، **ذات**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣.

بنيات العجائبى
فى الرواية العربية

شعيب حليفى*

١ ـ خلال مسار محسوب، ومرتبط بنسيج متنوع من المعطيات والتأثيرات، تأطّر التراكم الروائى العربى، وسلك سبلا للبحث عن الفرادة والتميز.

وبالإمكان، الآن، عبر ما هو متوفر من نصوص روائية أو قريبة منها، والكم النقدى المواكب لها، تقديم صورة أولى ـ من عدة احتمالات وتأويلات ـ عن الرواية العربية من مستويات متعددة وقد أضحت، خلال هذا التاريخ، بناء قويا ضمن النسق الثقافى والفكرى فى المجتمع العربى، بأصوات تعبيرية استطاعت تشييد الرؤية وظلالها الخطابية، كما تمكنت أن توحد تحت معطفها، أشكالا وأجناسا أدبية وفنية، وما يستتبع ذلك...

كما أن المسار الذى عبرته الرواية العربية، خلال تكوينها المستمر، جاء متدرجا، دائريا ومنفتحا، حيث نمت الرواية فى البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية والرومانسية من جهة، ثم مع شكلين تراثيين، هما الرحلة والمقامة، فى العموم؛ بعد ذلك توسع مدار التفاعل فى هذا الاتجاه، مع الإحساس بخلق رواية عربية ذات خصوصيات محلية تستفيد من مد الجسور، مع نصوص كتّاب البحر الأبيض المتوسط وكتابات أمريكا اللاتينية ذات النفس السحرى والعجائبى الطالع من حس واقعى شديد الشبه بالتحولات العربية. وكذلك كان الاطلاع أساسيا على النصوص الفرنكوفونية والأنجلوسكسونية فى جانبها التقنى وعلى التنظيرات فى الرواية، قبل أن يتم الانتباه إلى أشكال سرد جديدة من آسيا وأوروبا الشرقية والعالم العربى والإسلامى وباقى العالم الثالث. هذا فضلا عن تطوير أسلوب الإفادة من التراث العربى والإنسانى، خصوصا الأشكال ثم التيمات المستدعاة من حقول التاريخ والأخبار والوقائع...

إن الرواية العربية، بهذا الشكل، قد اقتربت كثيراً ـ بمسافاتها الفنية ـ من وجدان الكائن ومتخيّله، ومن بعض

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

قضاياه الثابتة أو المتغيرة والعابرة، كما مدت أوصالها مع أشكال تعبيرية من حقول مختلفة، غذت عروق متخيلها من نصوص أصبحت فى حكم المنسى. لذلك، فإن التأثيرات متعددة المصادر والمرجعيات المختلفة، ونوعيات التلقى والإدماج والصياغة، شكلت ملمحا استراتيجيا فى بناء وتطور الرواية العربية التى خلّفت ـ حتى الآن ـ فى الأدب العربى، كما متفاوتا فى التقييم، ضمنه برزت نصوص روائية متفردة تحمل جدارة النعت بـ «الرواية العربية»، وهى مدار كل بحث يروم التنقيب فى واقعها وخصوصيتها.

ولا شك أن السمة العامة تنصب على التنوع فى الأشكال واللغة والتيمات، وأيضا فى المعرفة المقدمة، وارتباط ذلك بجسور مع الثقافى والتاريخى الاجتماعى والذاتى واللاشعورى، ثم مع الفنى ـ الجمالى. وبناء عليه، استطاعت الرواية العربية أن تؤسس لمتخيل عربى يشكل خطابا معبّرا عن تقاطع الخيالات فى كل مستوياتها الجريحة والمنتشية، الحاملة للذات الاستيهامى ـ الحلمى الممزوج برعب المعانى، وبالقليل من ظلال الثقة وخمائر الرهبة والاختناق، والمتحدة مع أشكال وعى صدامية تنمو بدواخلها المتناقضات، والمآزق المنعكسة من الذاتى والجمعى.

ولأن الرواية العربية ـ مثل أية رواية أخرى ـ هى أفق مفتوح، بداخله ينصهر الأدبى بالفنى، والشفوى بالمكتوب، فإن بناء هذا المتخيل، يجيء متعدد المصادر ومتلون النسيج، يتغذى من التراث الشخصى والمحلى والعام بشتى أصواته ولغاته، وأيضا من التراث الروائى العالمى والإنسانى، كما يتغذى من الطروحات والتصورات التنظيرية العالمية للرواية، ثم حركة النقد الروائى العربى، ونهوضه من خلال ما هو أكاديمى وصحفى... ولا يمكن تلمس كل هذا، فقط فى نصوص العقود الأخيرة، بقدر ما كانت الرواية العربية منذ أولى النصوص لمحمد حسين هيكل وجبران خليل جبران وغيرهما، تشيد لرؤية مرتبطة ـ بعد محاولات متفاوتة ـ بالتاريخى والنفسى.

وحتى الآن، يصبح «البحث» عن حداثة الخصوصية، مكونا رئيسيا فى الكتابة الروائية العربية، انطلاقا من أربعة محاور، متداخلة ومتغيرة:

ـ سردية اليومى والنفسى، وتعددية التناولات بالاستفادة من المناهج الحديثة فى النقد والأدب ومن كل المراجعات.

ـ الاهتمام بالتفاصيل وبالمعابر، والتعبيرات التى ينتجها لتطوير التيمات والبنيات التيمية.

ـ تطويع التراث وتطوير علاقة استثماره والتعامل معه، خصوصا فى جانبه الحكائى الشعبى والرحلة والأخبار.

ـ الارتباط بالتاريخ القديم والحديث من حيث الدلالة لتوليد دلالة جديدة، والاستفادة من التوظيفات المحلية للتاريخ والمأثورات الشعبية.

ثمة خصوصيات على مستوى التقنيات و«التيمات» ترتبط بالمعطيات السالفة التى لم ترسم مسار واحدا، ولم تحفر نفقًا وحيدًا، وإنما أسست لشبكة من الأسئلة الممتدة والمتجولة فى الثقافة العربية؛ وقد اكتسبت الرواية العربية خصوصيتها وهى تتناول الذات والتاريخ واللاشعور، متبنية ـ عبر هذه المحاور وما يتفرع عنها ـ التعبير عن رؤية أو حلم بالانتقاد والتشريح والسخرية والحوار والشخصيات؛ وضمن كل هذا، يحضر العجائبى فى نصوص روائية عربية محدودة، من حيث هو عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا آخر فى التعبير، ورؤية تستند على تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين.

وقد تم توظيف العجائبى منذ النصوص الأولى، حتى الآن، بأشكال وطرائق مختلفة جذريا، لكن الملاحظ، أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلوين بالعجائبى ضمن تأليفهم الروائى، وذلك لرغبتهم فى التجريب والتنويع (نجيب محفوظ، الطاهر وطار، الميلودى شغموم)؛ فيما هناك روائيون، منهم سليم بركات بامتياز، اختاروا العجائبى خطاباً فنياً لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والمسوخ.

ثم إن حضور العجائبى فى الرواية العربية ذو مستويات وليس متجانسا، يرتبط بالمتخيل العربى العام والمحلى:

للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا فى العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذى يبرر التحول

من متخيل «سائب» إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب[1] .

وللعجائبي استعمالان؛ بين أن يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاور فيها الواقعي بالسخرية منه؛ أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث، حيث تتعدد هذه البنيات في علاقاتها مع الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والعقائدي والاجتماعي ثم السياسي...

٢ ـ إن العجائبي، مفهوما، متصل بمفاهيم أخرى، ليس حكرا على الأدب، فقط، وإنما هو عنصر يسري في العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف.

وقد نمت المفردة مع الحكي الشفوي في إطار التواصل الفردي، الذاتي (الاستيهامات والتخيلات)، ثم الجمعي متصلة بالتقاليد والسلوك، حيث يتحدد العجائبي انطلاقا من الوعي.

وعبر المعاجم تسربت المفردة بمرجعياتها الأدبية وصارت متداولة، فابن منظور يحددها بما يرد على الإنسان/ القارئ لقلة اعتياده[2] ؛ وهو تعريف يضيق عن الدلالات التي يحبل بها العجائبي، والتنوع الذي تؤسس له، لأن هناك «غنى واسعا للمعجم الخاص بالعجائبي في العالم الإسلامي» على حد تعبير جاك لاكوف[3] ، كما ظلت المخيلة العربية مرتبطة بأصولها وبظلال ماضيها رغم التحولات، إذ يعرفه القزويني، وهو الأديب المؤرخ، بالحيرة التي تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشئ أوعن معرفة كيفية تأثيره فيه[4]، وهو تعريف قريب مما يقره اللغوي، الجرجاني، بأن العجب هو تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله[5].

ويتحقق هذا الغنى من انفتاح العجائبي على السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والدينية والثقافية، مما مده بأنوية، وقنوات تنهض بتشغيل الحكي وتفعيل المتخيل، حيث ارتباطات العجائبي كثيرة، إضافة إلى أنه يتغير بتغير العصور والثقافات، وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع، فما يعتبر في «عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال»[6] .

كما يتخذ تلوينات مغايرة مع كل مؤلف جديد، فيصبح العجيب كذلك «حسب المسافة التي تفصل بينه وبين تصور مألوف للواقع، وأقره المنظور الثقافي السائد في العصر»[7]، حتى إن النقاد الذين تناولوا مفهوم العجائبي في الثقافة العربية القديمة، نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهيمي وأبانت عن جذر مشترك في كل التعاريف. فالعجائب في نظر مكسيم رودنسون[8] هي أشياء تثير الدهشة والانبهار، بينما يرى أندريه ميكيل أن العجيب تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية[9] .

أما تودوروف[10] الذي حاول تقديم خلاصات دقيقة، فيعرف العجائبي بحدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي؛ وفي سياق آخر يسمي محمد أركون العجائبي بأنه ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية، مشكلا لذلك وعاء لفكرة الخلق، مثلما هو وعاء ضروري لكل تجربة انفتاح على الذات[11]، وهذه مسألة أساسية حيث تجعل العجائبي ينهض من الانفعال والإثارة والدهشة بوجود معطيات فوق طبيعية خارقة تتطلب تفسيرا موازيا بحضور الراوي؛ ووجود التعجب والتركيب اللغوي، وعلاقة كل ذلك بالاعتقاد والذات والمتلقي الضمني أو الصريح.

وتعمق كل التعاريف ثراء المفهوم واتساعه الناتج عن ثراء النصوص الزاخرة بالعجائبي، في كل أشكاله، انطلاقا من النصوص الدينية: الإنجيل والتوراة والقرآن الكريم؛ وأيضا كتب السيرة كما المؤلفات النثرية، وبشكل كبير كتب الرحلة ومؤلفات التاريخ والشعر أيضا.

هذه التعريفات والمراجعات التي همّت فترة سابقة لن تجد الاطمئنان إلا بمراجعة تجليات هذا العجائبي في المتخيل السردي العربي، خصوصا في المؤلفات التاريخية الأولى وكتب الأخبار والوقائع والسرود الشعبية، والمقطوفات الواردة في مؤلفات الجغرافيا الوصفية والتآليف الأدبية، إضافة إلى كتب الأنساب والتراجم والطبقات ثم نوع آخر من المتخيل

فى «ألف ليلة وليلة» وقصص الحيوان والقصص الفلسفى ثم الرحلات بنوعيها الفعلى والاستيهامى.

ويتنوع العجائبى، عموما، على هذه الأشكال، إذ إنه:

- يرتبط بالماضى والغيبى وبما هو فوق طبيعى، وبالكرامات والمعجزات.
- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان.
- يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلا للبناء.
- يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعى عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم...

وإلى جانب مكونات أخرى تأسيسية، يتموقع العجائبى فى السرود العربية القديمة بنية شديدة الامتداد والخصوصية.

٣ ـ منذ بداياتها الأولى، سعت الرواية العربية إلى البحث عن هوية واقعية انطلاقا من متخيل الذات والمجتمع، وكذلك الارتباط بشكلى الرحلة والمقامة، وهما يستدعيان العجيب بأشكال مختلفة فى كتابات نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، دون أن يتخذ ذلك طابعا تمييزيا متجذرا كما كان فى النصوص العربية القديمة.

أما الرواية العربية المعاصرة، فيمكن النظر إلى العجائبى فيها بوصفه مظهرا من مظاهر التشخيص، لأصالته واستمداداته من المحكى والمرجعيات المختلفة، وكذلك معطيات العلم الحديث وتقلبات الإنسان والمجتمع العربيين فميزته فى الرواية العربية من حيث هو خصيصة ـ أنه ليس واحدا بل يتعدد ويتخذ شكلين لوروده أو أكثر:

يرد عنصرا دلاليا فى السياق العام للنص الروائى أو بنية دينامية فى الرواية، وهو الأساسى باعتبار هذه البنية فى العمق، ذات أسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات وخرق الجانب المألوف الطبيعى فى حدود معينة ومستويات محسوبة، من روائى لآخر مع التركيز على الامتساخ والتحول الخالق للحيرة والارتباط بالفكاهة السوداء والسخرية، وببعض ملامح من التراث المحلى بأشكاله الفنية والتقنيات الروائية، وذلك بهدف إبداع أسلوب جديد فى المعالجة وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والأشياء، تتضمن خطابا معينا يرتكز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور... باعتبار العجيب:

مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة [١٢].

كل هذا وغيره يشتغل فى كل البنية الروائية، ويقود الأفعال والأحداث نحو الأفق الذى يرسمه التعجيب. ويمكن، عموما، رصد ثلاثة أنواع من العجائبى من حيث استثمار المرجع بأشكال غير موحدة:

- مرجع التراث العربى فى جانبيه السردى والتاريخى (نجيب محفوظ فى «رحلة ابن فطومة»، والطاهر وطار فى «عرس بغل»..).
- مرجع التراث المحلى والاشتغال على اللغة (سليم بركات فى كل رواياته).
- مرجع التراث العالمى والواقع العربى («اللجنة» لصنع الله إبراهيم، و«أحلام بقرة» لمحمد الهرادى..).

إنه تقسيم نسبى يتدعم بتجليات العجائبى فى الرواية العربية بأشكال تلوينية، ذات حضور إلى جانب باقى العناصر فى البنية الروائية، تصوغ رؤيتها وخطابها الموجه عجائبيا؛ ويمكن تمحيص هذا التجلى ضمن كلية التنوع من خلال حضوره فى الرواية العربية المعاصرة بوصفه خصيصة تعمل على استثمار العجيب فى أهم العناصر المشيدة للنص الروائى «الكرونوتوب» ثم «الشخصيات» بصياغات تعمل على تحويلات فى مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفى وعى الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة ثانية.

٣ ـ ١ يتمظهر العجائبى فى البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف فى صيغة التحول الزمنى وانقلاباته، فيجىء خارقا مكسرا للحدود بين الماضى والآنى، مؤسسا للحيرة والتعجيب، وهو يسير ـ فى الرواية ـ إلى جنب الزمن العادى المألوف، بل وأحيانا الزمن ذى المؤشرات التاريخية والمحددات المكانية. المثبتة لواقعيته.

يعمد الروائى سليم بركات[١٣] إلى توليد العجائبى انطلاقا من الزمن فى كل رواياته ليؤدى وظيفة امتساخ الزمن، من خلال سرعته وتكثيفه للحظات أمام زمن عادى

ورتيب، وهذه اللاممألوفية فى الزمن تقترن بالغيب والكشف والموت والفكاهة والعلاقة مع الأرض وإرث الماضى.

وعند موسى ولد ابنو فى روايته (مدينة الرياح)(١٤) يتوزع العجائبى على ثلاثة أزمنة من ذاكرة شخصية «ڤارا» ماضيا فى القرن الحادى عشر الميلادى، ثم حاضرا فى بداية القرن العشرين، ومستقبلا فى النصف الأول من القرن الواحد والعشرين.

وسيلجأ المؤلف فى بناء العجائبى داخل بنية الزمن إلى الغيب بمساعدة شخصيات دينية ذات حضور فى الذاكرة، ومعروفة بخدمات تقدمها للإنسان المؤمن، والمقهور، فى لحظات العسر: الخضير آية الله ثم سوليما، الأول ينقله فى الزمان والثانية فى المكان.

لكن الإضافى فى رواية (مدينة الرياح) هو اعتمادها على مكون من عناصر روايات الخيال العلمى بوصفه إطاراً افتتاحياً يبدأ باكتشاف مجموعة من الباحثين الأثريين جثة «ڤارا» فى قمة جبل الغلاوية، وتحليلها فى مختبرات متطورة جدا واستخراج الأحاديث التى كانت تعتمل بعقل ڤارا خلال سكرة الموت.

وفى (عين الفرس) للميلودى شغموم(١٥) يصبح الزمن فى لحظات متعددة مخترقا للماضى والراهن والمستقبل، وذريعة لتخليق العجائبى الذى يولد خمس مرات، سنوات ٦٦١ و٨٤٢ و١٨٣٠ و١٩٦٧ ثم ٢٠٤١(١٦) حيث الشخصية تولد فى كل هذه التواريخ ولا تروى عنها، فتكتفى بالحكى عن الميلاد الأخير - والمستقبلى - وهو بذلك يرسم عجائبيا مرتبطا بأزمنة سياسية ذات إحالات واقعية ودلالات رمزية.

أما العجائبى عند إلياس خورى فى (أبواب المدينة)(١٧) فيتجسد فى المدينة الغريبة وشخوصها النكرة: المرأة والغريب والزمن المفتوح بألف سنة من قبل ومن بعد على أحداث تختزل الحركات الطبيعية فى مشاهد مثل المرأة العذراء التى لها ثلاث بنات حبلت بهن وأنجبتهن فى ثلاثة أيام.

وفى روايته (عرس بغل)(١٨) يحقق الطاهر وطار صورة للعجائبى انطلاقا من الزمن العادى، ذلك كان يحياه الحاج كيان قبل تعرفه على العنابية وعوالمها، وأيضا التحول الذى طرأ على اسمه المأخوذ من اسم السجن الذى دخله، ثم انقلابه من داعية إلى «هزى» تابع، وكذلك ارتباطه بالمخدرات والحلم والاستيهام والهذيان أيام السبوت والآحاد، فيصبح الزمن كابوسيا، مسخرا للسخرية والمفارقة والجنون والعبث، وتحلل العلاقات والفساد المنظم.

تخضع أزمنة وأمكنة هذه الرواية لتحولات عنيفة وامتساخات من داخل رحم ما هو واقعى ببيت العناية وكر الفساد ثم المقبرة وعند سليم بركات، فى الشمال السورى - الكردى أو بيروت وقبرص وأمكنة أخرى؛ مثلما المدينة الغريبة بزمنها العجيب فى أبواب المدينة، أو فى رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم وفضائها الكابوسى وما يفرزه من استيهامات وامتساخات وسخرية.

يختلف تشغيل الزمن العجائبى فى التناول ولكنه يهدف إلى صياغة رؤية رمزية للزمن العربى فى لحظات ماضية مرتبطة بالهزيمة والاحتلال من جهة، ثم العبث وامحاء القيم والجنون من جهة ثانية...

٣ - ٢ : وتمتلك الرواية العربية خصوصيتها أيضا ببناء العجائبى فى الشخصية، حيث تنمو، بدورها، داخل الواقعى وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتساخ وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائبية تؤسس لمصائر وأقدارتحير وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانيا جديرا بالانتباه.

إن ارتباط الشخصيات بالعجائبى هو تشمين للتيمات بالكثافة التخييلية التى تخلق شخصية عجائبية محضة أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة، وفى كل الحالات استطاعت

الرواية العربية، فى العموم أن تلتقى شخوصها بالتيمات المعالجة، إضافة إلى التنوع فيهما حيث يشتغل العجائبى فى الشخصيات بأشكال كثيرة، بأن تكون مألوفة، لتحولات صادمة تؤثر فى الوعى وتخلق حالات من التحول النفسى الذى أعطى للذاكرة سلطة الخرق الزمنى وتكسير المألوف، وتصوير عوالم أخرى على أنقاض الواقع الرتيب، وكأن فضاء الاستيهام هو بناء إسفنجى لامتصاص صدمات وإحباطات الواقع المعيش. فشخصية الحاج كيان فى رواية (عرس بغل) توجد عالما كاملا من الاستيهامات والهذيان والهلوسات، فى المرحلة الثانية من تحوله الموسومة بحماية الفساد وتدخين الحشيش، بعد المرحلة الأولى الخاصة بالطهر والحلم بالمجتمع الفاضل. وعبر اللغة يفرز هذا العالم الذى يحياه الحاج كيان، خليطا من العجيب والسخرية، مستعينا لذلك بالتاريخ والأدب وظلال حركات المعتزلة والقرامطة، يخيطها بمفاعلات حاضره واستيهامات قوية هى الخيط الفاصل بين رحلتين وعالمين وشخصيتين.

ويوظف قارا فى (مدينة الرياح) الذاكرة لخلق حلم مثلث الحركات فى مواجهة ثلاث قضايا كبرى هى: العلم والحب والثورة داخل فضاء الفشل والتكرار والقدرة والقذارة والإجهاضات المتتالية.

ولتدعيم وتقوية العجائبى يستعين قارا بالطيفين وبالرحلات فى الزمان والمكان وبطاقية الاختفاء وعناصر أخرى من أجل الصراع ومواجهة قضايا كل مرحلة يحياها.

وتنزع الشخصية المحورية فى (عين الفرس) إلى الأسطورة والاختلاقات واللعب وتلغيم الحكى والمبالغة والتضخيم، على غير بناء الشخصية فى رواية (أحلام بقرة) لمحمد الهرادى[19]، ذلك أن محمد السارد يخضع لعملية تحويل بوضع دماغه البشرى فى جسم بقرة، فتتحول الأحداث إلى مسار عجائبى يقود البقرة إلى مغامرات تسير بين خطى الكوابيس وأحلام اليقظة من جهة، وبين السخرية من داخل قناع مفارق من جهة أخرى، له القدرة على حكى يخيط العجيب ضمن بنية التأليف الروائى.

وتجىء الشخصيات فى رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم[20] ذات مسحة كافكاوية تولد الكابوس والعجيب شيئا فشيئا إلى اللحظة التى يبدأ فيها السارد بأكل نفسه.

أما شخوص سليم بركات، فإنهم يحققون الفعل العجائبى بشكل تام، فهم يولدون ويشيخون فى اليوم نفسه، واللامرئيون أو الشخص ذو اليد الريشية، أو شخصيات غريبة، ملغزة تعتمد على محاورة الغيب وممارسة الاختفاء والمحاسبة وخلط الأزمنة.

إنها شخصيات ومصائر قدرية مرسومة تخييليا، وتخضع للتحول وتمارسه، وذات علاقة بالمسخ والغيب والاختفاء والموت والذاكرة والماضى والحاضر والآتى. ذلك أن حضور العجائبى مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثة؛ إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها فيؤجج الصراع بفعل محركات التحول والامتساخ الظاهرى والنفسى الداخلى، أو أدوات سحرية وغيوب، وما هو فوق طبيعى، مما يخلق واقعا آخر، مرآويا من الحلم والاستيهام والجنون ملىء بالعنف والعبث والارتحالات الذهنية والفعلية؛ وهو فى هذا المستوى، يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعى للتحكم فى الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقعى بكل ثوابته مع مبدأ العجائبى المنظم للحكى.

٤ ـ ترتبط بنيات العجائبى فى الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور. وتحتل اللغة موقعا بؤريا فى بناء العجيب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامى، عبرهما يتنامى العجائبى ويحدد موقع الواقعى، فهو بناء لغوى ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية ـ غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقعى، بكل

وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، فى المأزق. كل هذا أسس لخصيصات مميزة فى الرواية العربية، منها أن هذا العجائبى يستمد وجوده الفنى من التراث العربى والإسلامى فى جانبه السردى من حكايات وتصوف وأخبار... ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلا عن تأثيرات المثاقفة، وهضم كل هذه المعطيات فى رؤية فنية حداثية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية والعربية.

وفى هذا السياق، يمكن تسجيل بعض الاستخلاصات المتعلقة بحضور العجائبى فى الرواية العربية، وهى عبارة عن تساؤلات تستنطق هاجس البحث عن الخصيصات المميزة:

أولا: هناك خصيصات فى الرواية العربية بشكل عام، أو متفرد فى نصوص معينة متفرقة، تطرح تساؤلا أوليا حول حداثة الخصوصية، وقدرتها على التعبير والاستشراف، بمعنى: هل استطاعت الرواية العربية المعاصرة ربط خصيصاتها بالأفق الحداثى والوعى الثقافى؟

ثانيا: الروايات العجائبية أو المحسوبة عليها، أغلبها يعمد إلى تشغيل العجائبى باعتباره عنصراً جزئياً فى البناء العام، أما النصوص الأخرى، وهى قليلة، فتتخذ من العجائبى تيمة أساسية، وفى الحالتين يلاحظ أن صورة العجائبى فى الرواية العربية ترد بصيغ متفاوتة ومتعددة تحمل خطابات موازية شبه موحدة.

ثالثا: بشكل عام، يمكن اعتبار العجائبى خصيصة تمييزية فى الرواية العربية، لم يتم استثمارها بشكل موسع وكامل، وأيضا لم يتم تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية، وذلك نظرا لغياب كم روائى فى هذا الاتجاه، بالإضافة إلى غياب نقاش نقدى يضع العجائبى ضمن قائمة الأسئلة المطروحة على الإبداع العربى.

هوامش:

١ ـ تزفيتان تودورف : **مدخل إلى الأدب العجائبى**، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ط ١ ـ ١٩٩٤. ص ٦ من تقديم محمد برادة.

٢ ـ ابن منظور، ج ١١، ص ٦٩ ـ ٧٠.

٣ ـ **L'étrange et le merveilleux dans l'islam Médievale. colloque,** ed jeune Afrique, 1978, P42.

٤ ـ زكريا القزوينى: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**. مصر، مكتبة البابى الحلبى وأولاده، ط ٥، ١٩٨٠، ص ٥.

٥ ـ الجرجانى: **كتاب التعريفات**، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٨ ص ١٥٢.

٦ ـ حمادى المسعودى، العجيب فى النصوص الدينية (مقال): مجلة **العرب والفكر العالمى**، بيروت، العدد ١٣ ـ ١٤، ربيع ١٩٧١ ص ٨٨.

٧ ـ حسنى زينة: **جغرافية الوهم**، لندن، رياض الريس، ط ١، ١٩٨٩، ص١٩٧.

٨ ـ حمادى المسعودى، ص ٨٧.

٩ ـ المرجع نفسه، ص ٨٢.

١٠ ـ T. Todorov: **Introduction à la litterature fantastique.** ed Seuil (points) 1970. (chap 3).

١١ ـ **L'étrange et le merveilleux,** idem p 6, 23, 24.

١٢ ـ تزفيتان تودورف: مرجع سابق، من التقديم ص ٨.

١٣ ـ سليم بركات فى نصوصه الروائية التالية:

ـ **فقهاء الظلام** : قبرص، منشورات الكرمل ١٩٨٥.

ـ **أرواح هندسية**، بيروت ١٩٨٧.

ـ **الريش**، نيقوسيا، بيسان ١٩٩٠.

ـ **معسكرات الأبد**، بيروت، دار التنوير ١٩٩٣.

ـ **الفلكيون فى ثلاثاء الموت** : عبور البشروش، بيروت ١٩٩٤.

ـ **الفلكيون فى أربعاء الموت** : الكون، بيروت، دار النهار ١٩٩٦.

١٤ ـ موسى ولد ابنو : **مدينة الرياح**، بيروت، دار الآداب ١٩٩٦.

١٥ ـ الميلودى شغموم: **عين الفرس**، الرباط، دار الآمان ١٩٨٨.

١٦ ـ تحيل هذه التواريخ ـ كما يقول عبدالحميد عقار ـ على الهزيمة: ٦٦١ هو تاريخ قيام دولة بنى أمية وهزيمة العدل والشورى. ٨٤٢:

استمرار محنة القائلين بخلق القرآن والتنكيل بالمعتزلة وتوقيف الاجتهاد، أي هزيمة العقل. ١٨٣٠ : تاريخ احتلال الجزائر وفقدان الاستقلال والهوية. ١٩٦٧ : هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل.

انظر: عبدالحميد عقار: **الخطاب الروائي بالمغرب العربي**. رسالة لنيل د.د.ع، موسم ١٩٩٥ ـ ١٩٩٦ تحت إشراف أحمد اليبوري. مرقونة بكلية الآداب. الرباط. المغرب. ص ١٤٩.

١٧ ـ إلياس خوري: **أبواب المدينة**، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨١.

١٨ ـ الطاهر وطار: **عرس بغل**، القاهرة، سلسلة روايات الهلال، العدد ٤٧١، مارس ١٩٨٨.

١٩ ـ محمد الهرادي: **أحلام بقرة**، الدار البيضاء، دار الخطابي ١٩٨٨.

٢٠ ـ صُنع الله إبراهيم: **اللجنة**، القاهرة، دار شرقيات، ط ٦، ١٩٩١.



السمات الفنية فى رواية القمع العربية

نزيه أبو نضال*

بعد أن تحول القمع إلى ظاهرة عامة في الحياة العربية، لها صفة الديمومة والشمول، وبعد أن تعرض ألوف الكتاب والمفكرين والفنانين لآلة القمع، وعبروا تجربة السجن والتعذيب، وعاشوا فى ظل الإرهاب والمطاردة والحصار، بعد هذا كله، لم يكن غريباً أن تتلقى المكتبة العربية هذا الفيض من الأعمال الإبداعية الروائية التى تعكس ظاهرة القمع، وتسجل تجربة السجن والمعاناة والرعب والصمود، فكان أن ظهر نوع أدبى جديد هو أدب السجون، وهذا النوع لا يقتصر على بلد عربى دون الآخر، فقد شكل ظاهرة روائية عربية، ينتشر كتابها من المحيط إلى الخليج. ورغم حداثة هذا النوع الأدبى، فإنه من الغزارة والتنوع والعمق بحيث أخذ يشكل ملامح فنية متميزة، ليس على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى الشكل كذلك . مما استدعى ضرورة البحث فى السمات الفنية الخاصة بهذا النوع الروائى الجديد.

تبدو الرواية لدى المتلقى عموما نصا حكائيا موازياً للواقع أو هى تشبهه كثيراً أو قليلاً، وربما كانت مجرد حكاية خيالية لاصلة لها بالواقع. أما رواية السجن فإنها تستغرق فى اليومى والتفصيلى والتسجيلى الحى، وكأنها وثيقة حقيقية أو مذكرات حميمة، فيختلط لدى المتلقى شكل الوثيقة التسجيلية مع ما يبدو كأنه بحث عن صياغة جديدة لشكل إبداعى غير مسبوق، هذا الشكل ليس رواية تشبه الحياة ولكنه الحياة نفسها تأخذ شكل الرواية.

فما السمات الفنية لرواية الحياة هذه؟

فى تقسيمه أنواع الرواية من حيث بنيتها الفنية يحدد إدوين موير ثلاثة أشكال أساسية:

- رواية الحدث التى ينهض البناء الأساسى فيها على الحبكة الروائية.

* ناقد أردنى.

- رواية الشخصية التى يرتكز بناؤها على شخصية أو شخصيات مركزية ترتبط بها الأحداث والوقائع.

- الرواية الدرامية التى تتوازن فيها قيمة الحدث مع قيمة الشخصية، بحيث يرتبط كل تغيير فى تكوين الشخصية بإحداث تغيير مواز فى الحدث أو الحبكة، وفى المقابل فإن كل تغيير فى الحدث يقود بالضرورة إلى تغير فى الشخصية، فيبقى التوازن الفنى قائماً بين الطرفين.

رواية السجن عموما تندرج أساساً فى إطار الرواية الدرامية، وحيث السجين أو المعتقل هو ذاته الحدث فى حالة الفعل والحركة. إنه الحياة فى ذروة احتدام الصراع بين الحدود القصوى لمكوناتها فى مكان ضيق: الضحية فى مجابهة الجلاد، المناضل الأعزل المدجج بقناعاته والمسكون بعناصر الضعف الإنسانى المشروع فى مواجهة المحقق والسجان المدججين بكل آلات البطش والتنكيل، الخضوع البهيمى للغرائز البدائية الأولى أو التشبث النبيل والبهى بصمود الروح، وبالارتقاء بالكائن الإنسانى نحو غد أجمل.

إن رواية السجن من حيث هى تعبير حار ومتوتر للرواية الدرامية تسجل التجربة الإنسانية الكاملة للحدث من خلال الشخصيات ذاتها انطلاقاً من التوغل التفصيلى فى التجربة الحية. غير أن الزنزانة بوصفها مكانا محددا ليست هى الموقع الوحيد للصراع، فمن حيث الجوهر لافرق هناك بين مواطن مسجون فى زنزانة وآخر مسكون بالرعب خارجها، فآلة القمع واحدة، وتطال الجميع، سواء باستخدام السوط أو التهديد به، ولايتبقى أمام هذا المواطن من خيار - سواء داخل السجن أو خارجه - سوى الصمود أو السقوط.

إن رواية (الآن هنا) لعبد الرحمن منيف تقدم نموذجاً لهذا الصراع المفتوح بين المواطن والجلاد فى أشد لحظاته كثافة ودموية وجنوناً. وهذه التجربة الحية هى نقطة الارتكاز فى مختلف الأعمال الروائية والوثائقية التى تتناول تجربة السجن، ولكن الروائى وهو مستنزف فى اليوميات الصغيرة والجزئية يرفض أن تكون تجربته بالغة القسوة مجرد (حكى) عن وقائع بعينها أو عن شخص بذاته، حتى ولوكان هو الراوى ذاته، المكتوى بهذه التجربة، إنه يسعى لكى تكون كذلك تجريداً لمغزى أوسع بكثير ولقضية أخطر وأكبر هى قضية حرية الإنسان.

هذا الاستغراق التفصيلى فى المحدد والسعى فى الوقت نفسه للمجرد هو إحدى سمات رواية السجن وواحدة من إشكالاتها الفنية.

وهذا الإشكال يتقاطع مع إشكال مقارب وهو إلحاح الكاتب على أن يدعم نصه الروائى بالوثائق التسجيلية، باعتبارها براهين وأدلة دامغة تكشف حجم معاناته الإنسانية من جهة، وتدين من جهة ثانية البشاعات المرعبة التى تمارسها سلطة المحقق/ الجلاد/ السجان.

فكيف ينجو الكاتب من سطوة تزاحم الوثائق ليحفظ للرواية شرطها الفنى؟ ليس باعتبار هذا الشرط نسقاً روائياً ملزماً، ولكن حتى لاتكون الرواية مجرد ركام من التفاصيل والمذكرات الوثائقية التى تجعل الكاتب يقول كل شئ، فتكون النتيجة فنياً أن لايقول شيئاً، كما لاحظنا ذلك جزئياً فى ثلاثية شريف حتاته، و(الحقد الأسود) لشاكر خصباك.

ولعل ما يتسق مع هذا الإشكال الفنى ميل الكاتب أحياناً إلى تضخيم بعض الظواهر والتعبير عنها بحرارة فائضة، مما يحدث نوعاً من الخلل فى عملية الإرسال الإبداعى، فلا يتحقق التوازن الفنى المطلوب بين ما يسميه الأسلوبيون بالشحنة المنطقية والإمتاع عبر الشحنة العاطفية أو الوجدانية.

إن مصدر الخلل فى تقديرنا ينطلق من أن الكاتب يصدر أساساً عن موقف إيديولوجى أو أخلاقى يريد التعبير عنه، كما رأينا ذلك فى تضخيم الأبطال السجناء المرحلين فى (قطار) صلاح حافظ، أو فى مدى سطوة وقوة «حميدة» بطل (المستنقعات الضوئية) لإسماعيل فهد إسماعيل، أو فى تضخيم حجم معاناة وعذاب ضمير (العسكرى الأسود) ليوسف إدريس، وكذلك فى دور المحقق مجدى ومعاناته العائلية فى رواية (البصقة) لرفعت السعيد، أو فى الإيغال المتكرر والمضخم إلى حد الإفراط فى تصوير أساليب التعذيب وأشكاله فى رواية عبدالرحمن منيف (الآن هنا) أو (شرق المتوسط مرة أخرى).

المكان والزمان :

السجن، من حيث هو مكان روائى، ضيق ومحدود، ولكن الرواية حرة فى الزمان. والأمكنة الضيقة عموماً تكسب الصراع الدرامى حدته وتعجل من انسياب الزمن وتزيده وضوحاً، مما يجعل العمل الروائى شديد التوتر.

غير أن الزمن فى رواية السجن زمن داخلى ولاعلاقة له بعقارب الساعة، وهنا بالضبط تكمن نقطة الافتراق الأساسية بين رواية السجن الدرامية و الرواية التسجيلية. فرغم أن رواية السجن تحرص كثيراً على التوثيق المعلوماتى الدقيق حتى إنها تأخذ أحياناً شكل مرافعة معززة بالأدلة والبراهين الدامغة، فإن الزمن الروائى فيها يظل من طبيعة مختلفة عن زمن عقارب الساعة فى الرواية التسجيلية عموماً، كما فى (الحرب والسلام) لتولستوى أو الأجزاء التسجيلية فى «بؤساء» فكتور هيجو. فالزمن هنا يمكن أن يرى من نقطة ثابتة خارجية، كما يقول موير، أما الزمن فى رواية السجن فهو زمن نسبى يرتبط بالتداعيات والمشاعر الداخلية للسجين السياسى.

الزمن الداخلى فى رواية السجن ترك بصماته الواضحة على بنيتها الدرامية وشكل إحدى سماته الفنية، وذلك عن طريق تجاوز شكل النسق الروائى الكلاسيكى المألوف القائم أساساً على قانون السببية والمتصالح أصلا مع نمط العلاقات والمفاهيم الأخلاقية السائدة، كما تقول فرجينيا وولف.

ولقد لاحظنا منذ صدور (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم (١٩٦٩) أن كتابة السجن الروائية عموماً أخذت تدمر الشكل الفنى للرواية من حيث هو نسق لكى تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها بوصفها شكلا روائيا جديدا، ليس من أجل تكريسه نسقا مختلفاً، كما قلنا، بل من أجل مجاوزة مفهوم النسق نفسه. وهنا، بالضبط، تتجلى نقطة التقاطع الكبرى بين رواية السجن ورواية الحداثة عموماً، وذلك باستخدام التقطيع الزمانى والمكانى حتى عند شريف حتاته الأقرب إلى الرواية السردية، وكذلك فى عمليات المونتاج، التداعيات، الاسترجاعات ، الارتدادات، القصقصة والإضافة البرانية على طريقة الكولاج فى الفن التشكيلى، كما عند صلاح عيسى ومجيد طوبيا، وغالب هلسا جزئياً، وكذلك فى تعدد الأصوات الروائية كما عند عبدالرحمن منيف فى (شرق المتوسط) ـ الأولى والثانية ـ، وشاكر خصباك فى (الحقد الأسود) وفى كسر حاجز الزمن وازدواجية الشخصية كما فى (مجموعة شهادات) لصلاح عيسى.

وإذا كانت مضامين الرواية تترك بصماتها على شكلها الفنى، فإن الاهتمام اللاحق بالوسيلة التعبيرية والانشغال الفنى الهائل بها سيحدث تغييراً فى المضمون مماثلاً للتغيير التقنى الذى قام به الكاتب. وتأثير الشكل على المضمون، هذا ما لاحظه مارك شور عند دراسة جيمس جويس فى مقالته: «التكنيك بوصفه كشفاً».

إن هذه الجدلية كان يمكن أن تترك آثاراً سلبية أكثر عمقاً على رواية السجن العربية عموماً خاصة بالنسبة إلى مسألة التوصيل بين المبدع والمتلقى، غير أن الخنادق السياسية والإيديولوجية لمبدعى رواية السجن قد تركت مثل هذه الآثار السلبية فى أضيق نطاق، كما نلاحظ ذلك عند صنع الله إبراهيم.

البحث عن الحرية
فى الانفلات من الشكل الكلاسيكى:

ليس من السهل أن نضع حدوداً فاصلة بين الشكل الفنى للرواية العربية عموماً ورواية القمع. إلا أن هذه الصعوبة لاتعنى، كما رأينا ، استحالة تلمس مستحدثات شكلية متميزة فى رواية السجن. ففى ظل واقع القمع والإرهاب الذى يعيشه الكاتب العربى، وفى ظل معاناة تجربة السجن المعيشة أو المتخيلة، لايبحث الروائى عن مجاوزته الواقع على مستوى المضمون فقط، ولكنه يبحث كذلك عن المجاوزة على مستوى الشكل.

على صعيد الواقع العملى يبحث عن حرية تبدو مستحيلة، ولهذا فإنه يسعى إلى تحقيق حريته بمحاولة الانفلات من الشكل الكلاسيكى للرواية باتجاه شكل فنى جديد. وهذه المحاولات للانفلات من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها ، هى بالوعى أو باللاوعى محاولة للوصول إلى موازٍ لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل.

فعلى المستوى النفسى فإن الروائى فى لحظة الإبداع، وللتعبير عن كثافة تجربة السجن ومعاناته، يقوم بعملية تكسير للقيود والأغلال بالمعنيين المادى والمعنوى، غير أن وقائع الرعب والإرهاب والقيود هى فوق طاقة الروائى الإنسان، فيقوم الروائى المبدع بتحقيق توازنه بتكسير قيود الشكل الفنى.

التوتر الإبداعى هنا على صلة وثيقة بمسألة الشكل الفنى. فالفنان عموماً يقوم من خلال عمله الإبداعى بعملية تفريغ لشحنات التوتر عنده، وهو يحقق توازنه النفسى عند الانتهاء من إنجاز عمله الفنى: القصيدة أو اللوحة، أو الرواية.. إلخ. أما الروائى الذى يسجل تجربة السجن من خلال عمل إبداعى، فإنه بسبب خصوصية التجربة وكثافتها وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لايفرغ شحنات توتره ويحقق بالتالى توازنه النفسى بمجرد السرد الروائى الكلاسيكى للتجربة، فنجده يقوم بعملية تكسير للشكل الكلاسيكى وقيوده الموازية لقيود السجن ، فيصل إلى التوازن النفسى الطبيعى لنهاية كل عمل فنى. وهذه الانفلاتات من الشكل الكلاسيكى للرواية العربية تقود بالنتيجة إلى شكل فنى جديد، وربما إلى أشكال فنية جديدة. ولكن كيف يأخذ هذا الشكل سمة عامة تندرج فى إطارها مجموعة الأعمال الإبداعية لرواية القمع العربية.

هنا نصل إلى تماثل التجربة لدى أدباء السجون من جهة وإلى تماثل مهادهم الثقافى والفنى فى إطار الرواية الكلاسيكية من جهة ثانية.

إن دراستنا الموسعة لأدب السجون أوصلتنا إلى جملة حقائق:

فأشكال التعذيب ومراحله وأساليبه تكاد تكون واحدة، ومعاناة السجناء وعذابهم وبطولتهم، ولحظات ضعفهم وصمودهم، وهواجسهم وأحلامهم وأفكارهم، هى الأخرى تكاد تكون واحدة، رغم اختلاف الانتماءات والمواقع الفكرية والسياسية. إن السجن يختزل المعادلة بين طرفى الصراع وفق قانون بسيط ومباشر:

المناضل الضحية فى مواجهة سلطة الجلاد.

وفى إطار هذه المعادلة تختفى التفاصيل والتباينات والاختلافات بين سجين وآخر وبين جلاد وآخر، فتكون النتيجة أن تتماثل التجربة لتعبر عن نفسها بالتالى على المستوى الفنى والإبداعى بتماثل الأشكال الروائية فى أدب السجون.

غير أن هذا التماثل لايعنى بالتأكيد وجود علاقة ميكانيكية تنتج قطعاً متطابقة الأشكال والحجوم والمكونات ، فالحياة الإنسانية أكثر تعقيداً وتنوعاً وتبايناً فى الأساليب والتقنيات وزوايا التناول والخبرات الفنية والقناعات الإيديولوجية.. إلخ. غير أن هذه التفاوتات لاتعنى عدم وجود سمات فنية مشتركة فى أدب السجون، ومحاولتنا هنا تلمس هذا المشترك فى الشكل الفنى فى رواية القمع العربية.

تندرج مجموعة الأعمال التى تتحدث عن تجربة السجن تحت عنوانين رئيسيين:

- الوثيقة
- الرواية الفنية.

ويتناول العنوان الأول كما هو واضح التجربة الحقيقية للكاتب كما عاشها، بالأسماء والتواريخ والحوادث، وهى أقرب ما تكون إلى المذكرات أو الشهادات:

ومن بين هذه الأعمال الوثائقية:

(أبو زعبل) لإلهام سيف النصر.

(الأقدام العارية) لطاهر عبدالحكيم.

(السجن الوطن) لفريدة النقاش.

(دفاتر فلسطينية) لمعين بسيسو.

(مذكرات على جدران زنزانة) لغازى الخليلى... إلخ.

أما الأعمال الروائية الفنية، وهى موضوع هذه الدراسة، فتبرز من بينها روايات شريف حتاته وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى وصلاح حافظ ومجيد طوبيا وإبراهيم عبدالحليم وصلاح عيسى وعبدالرحمن منيف وإسماعيل فهد إسماعيل وعبدالمجيد الربيعى ونبيل سليمان وفاضل العزاوى وغيرهم.

غير أن هذا التقسيم بين الوثيقة والرواية حين نتناوله على مستوى الشكل الفنى فإن العديد من ملامحه تتداخل وتضيع. فنجد الوثيقة أو الشهادة أو المذكرات الحقيقية تتلمس الشكل الروائى من حيث الأسلوب والبناء ورسم الشخصيات، فتكاد الوثيقة تصل إلى مستوى العمل الفنى. بينما نجد فى المقابل أن الرواية الفنية تتلمس شكل الوثيقة أو الشهادة، مما يجعل المتلقى فى حيرة حقيقية عما يقرأ، هل هو عمل روائى أو مذكرات شخصية. وهذا الالتباس الذى يقع فيه القارئ لايتأتى عن مجرد معرفته بأن الكاتب قد عاش تجربة السجن، وإنما من الشكل الفنى الذى يتوخاه الكاتب لإيصال العمل الفنى إلى مستوى الوثيقة.

وأمام هذا التداخل الفنى بين القسمين نجد أن الأكثر صوابا إطلاق تسمية الرواية التسجيلية على القسم الأول، وإطلاق تسمية الوثيقة الروائية على القسم الثانى.

ما سر هذا التداخل بين الوثيقة والرواية؟

إن كاتب الوثيقة وهو يسجل الوقائع التى عاشها، لايكتفى بمجرد الوصف التفصيلى للأحداث، وإنما يريد أن يسجل حجم المعاناة الإنسانية التى عبرها فى تجربة السجن، وهو يريد أن يجاوز ذاته بما هو فرد وتقديم نفسه نموذجاً إنسانيا أو رمزاً لقضية، ولكى يصل إلى هذا التجريد يلجأ إلى البعد الفنى، بكل ما يحمله هذا المستوى من إيحاءات وشحنات تعبيرية لها خاصية الوصول والتأثير المكثف فى وجدان المتلقى وتغييره. فالفن فى التحليل النهائى لايستهدف مجرد السرد الإبداعى وإنما يتوخى أساساً تغيير الإنسان. وهذا الهاجس أكثر وضوحاً ومباشرة فى رواية السجن. إن عملية الارتقاء بالوثيقة إلى مستوى الفن تتم على أرضية حقائق مادية محددة ومقنعة وحيثيات مدعمة بالأرقام والتواريخ والأسماء فتبقى الوقائع الحقيقية حية فى ذهن المتلقى، ولكنها تسعى إلى الاعتناء بالشكل الإبداعى الفنى لتصبح أكثر وصولاً وتأثيراً. فى المقابل نجد أن الرواية الإبداعية تتوسل شكل الوثيقة للوصول إلى مستوى أعلى من الإقناع بواقعية الأحداث التى يرويها العمل الفنى. الكاتب الروائى يعكس أساساً تجربته ومعاناته الشخصية فى السجن، وهو يكتب تحت وطاة القمع المتواصل الذى يعيشه خارج السجن وداخله على السواء، وهو لذلك لايكتفى بتقديم عمل إبداعى مواز لتجربته الحية، ولكنه يريد أن يصرخ: هذا أنا.. هؤلاء أنتم ، وأن يشير بأصابعه إلى مصدر القمع المقيم، أن يتهم ويدين ويحرض، وأن يدافع عن قضيته، وأن يشن الهجوم على أعدائها. ولأن الكاتب مشدود بآلاف الوشائج إلى الوقائع الفعلية التى يرويها فى سياق روائى فإننا نجده يلجأ إلى الأسلوب التسجيلى وإلى شكل الوثيقة والشهادة الحية. من هنا وجدنا صلاح عيسى فى روايته (شهادات لخدمة تاريخ زماننا) يستخدم قصاصات الصحف وما تنقله من أخبار وحوادث واقعية. كما وجدنا جمال الغيطانى فى روايته (الزينى بركات) يفتح ملفات القمع فى أجهزة المخابرات ويسجل ما تحويه من أساليب وخطط.

وفى رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا نجده يتحول إلى كاتب تحقيق صحفى ويستخدم نصوصاً من كتب التاريخ .

وفى معظم الأعمال الوثائقية والإبداعية نجد التفاصيل اليومية ذاتها عن حياة السجن ومعاناة السجين وأشكال التعذيب وشخصية المحقق والجلاد والمخبر.. إلخ . فيستحيل التمييز بين ما هو روائى وما هو توثيقى. ونجد أحياناً أن حوادث بعينها يرويها كاتب بوصفها جزءا من التجربة الواقعية التى عاشها، يعيد كاتب آخر استخدامها فى رواية فنية. وشخصية (الدكتور عزيز) التى قدمها الدكتور شريف حتاته فى ثلاثيته: (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) نكتشف من خلال الوثائق الأخرى أنها هى نفسها شخصية الدكتور حتاتة. فنلتقى بها مرة باعتبارها شخصية روائية ثم لانلبث أن نلتقى بها بوصفها شخصية حقيقية مع تغير الأسماء فقط. وقد وجدنا هذا التداخل فى رواية (القطار) لصلاح حافظ و(دفاتر فلسطينية) لمعين بسيسو، و(أبو زعبل) لإلهام سيف النصر.

هكذا نجد أن طموح الوثيقة للارتقاء إلى مستوى العمل الفنى، وطموح العمل الفنى للارتقاء إلى مستوى الوثيقة، قد أدى إلى هذا التداخل بين القسمين إلى درجة تكاد تضيع فيها الحدود الفنية بينهما. وهنا نصل إلى السمة

الأساسية التى تميز الأعمال الروائية الإبداعية فى أدب السجون على مستوى التقنية والشكل الفنى وهى السمة التوثيقية أو الرواية الوثائقية.

يتخذ الجانب التوثيقى فى رواية القمع العربية أشكالاً متنوعة بتنوع الموضوعات والأساليب والأزمنة والأمكنة، وهو - أى الجانب التوثيقى - يطال بنية الرواية بمجموعها من حيث اللغة والأحداث والتفاصيل، وكذلك بالاستعانة بمواد وثائقية وادخالها فى جسم العمل الفنى.

فى رواية (الزينى بركات) تحول جمال الغيطانى إلى باحث تاريخى كما سنرى عند دراسة روايته نموذجاً لرواية السجن.

وإمعاناً فى الجانب التوثيقى يسجل الغيطانى المراسلات بين كبار بصاصى السلطة، كما يسجل التقارير التى يرفعها صغار البصاصين إلى رؤسائهم. وهو لايكتفى بذلك بل يسجل وقائع مؤتمر عالمى عقد بين عدد من أجهزة المخابرات فى العالم، ويورد ما جاء فيه من دراسات وخطط حول التجربة التاريخية لعمل البصاصين ومشاريعهم المستقبلية وما استحدثوه من وسائل متطورة فى التحقيق والتعذيب.. إلخ. والغيطانى، وهو يقوم بهذا العمل التوثيقى الهائل، يظل محافظاً على الشروط الأساسية فى البناء الروائى والتطور الدرامى للشخصيات ومواقفها فى سياق الأحداث ومتغيراتها. ولكنه - وهنا الإضافة الفنية التى يحققها - يمنح العمل الروائى يقين الحقيقة التاريخية الموثقة بلغة المؤرخ.

(مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا):

إذا كان (الزينى بركات) قد استخدم لغة الوثيقة، فإن صلاح عيسى فى روايته (مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا) قد استخدم الوثيقة نفسها فى صلب عمله الفنى. هذه الوثيقة هى قصاصات الصحف التى تسجل أخباراً عادية خارج اهتمامات المانشيت والصفحة الأولى، ولكنها تعكس الواقع المأساوى للحضارة المعاصرة، وهو لايكتفى بإيراد هذه الأخبار ولكنه ينقلها إلى الرواية بالصورة الزينكوغرافية، وهذه عينة من هذه القصاصات:

سان فرانسيسكو فى ١٥ ى. ب. م.

نشرت مجلة «وورلد ميديكال نيوز» الطبية مقالاً عن عقار جديد تم استخدامه مع أكثر من ١٥٠ مريضاً فى مستشفيين بولاية كاليفورنيا الأميركية ويسمى «عقار الخوف» الذى يحقن به المريض فيعمل على سرعة استرخاء العضلات، ويشل الجسم نهائياً، ويجعل المريض يشعر أنه على وشك الموت. وذكرت المجلة أن التأثير على المريض خلال حالة الرعب تلك، يمكن أن يفيد فى مجالات متعددة، منها التحقيقات والاستجوابات، وخاصة مع المنتمين للمعارضة.

(الأهرام ١٦ أكتوبر ١٩٧٠)

لاحظ المؤتمر الطبى الذى عقد فى ألمانيا وصدرت قراراته فى الأسبوع الماضى أن الإنسان فى الدنيا يعيش فى حالة خوف.. وقد دلت الأرقام على أن هناك ٧٢٪ من الناس خائفون بلا سبب واضح.

(الأخبار ٢ ديسمبر ١٩٧٠)

لندن فى ٢٩ خاص للأهرام (ن. ى. ت.)

أعلنت منظمة العفو الدولية فى تقرير لها بعنوان وجه الاضطهاد فى عام ١٩٧٠ أن هناك ٢٥٠ ألف معتقل سياسى فى مختلف بلاد العالم أطلقت عليهم المنظمة «المسجونين بسبب ضمائرهم».

(الأهرام ٣٠ يونيو ١٩٧٠)

الرياض فى ٢١ - و. م. ف

أقيمت الصلاة فى مساجد المملكة العربية السعودية خلال الأيام الماضية على أوامر الملك فيصل للابتهال إلى الله لكى يسقط المطر فى البلاد. وقد شارك الملك وكبار مستشاريه فى صلاة الاستسقاء التى أقيمت فى جامع الرياض.

(الأهرام ٢٢ نوفمبر ١٩٧٠)

فورت بيرس (ولاية فلوريدا) فى ٢٤ م. ب. ى. ب.

شهدت مدينة فورت بيرس الأميركية مأساة جندى زنجى قتيل تطارده العنصرية البيضاء فى المجتمع الأميركى حتى بعد أن لقى مصرعه وهو يحارب فى صفوف الجيش الأميركى فى فيتنام، فقد رفضت سلطات مقبرة المدينة السماح بدفنه لأنه زنجى.

ولازالت جثة الجندى فى المشرحة بانتظار صدور حكم قضائى بدفنه.

(الأهرام ٢٥ أغسطس ١٩٧٠)

ومن صابر سعيد إلى الزوجة والأخوة والوالدين نجاة ويونس. احتسبت عند الله شقيقى عبدالمنعم. طمئنونا أين أنتم، راسلونا عن طريق الصليب الأحمر..

(مقتطفات من برنامج «ألف سلام»

صوت العرب من القاهرة ١٥ يوليو ١٩٦٧)

هذه بعض العينات من أخبار الصحف التى يضمنها صلاح عيسى بوصفها شهادات على زماننا، وهو لايكتفى بذلك بل يرسم صورة عن تناسخ الرعب والبشاعة فى تاريخنا كله، فبطل الرواية (شوقى عطية السباعى) مصاب بحالة انفصام فى الشخصية ويعالج عند طبيب السجن، أما شخصيته الأخرى فهى (محمود السفروت)، وكلاهما هو نفسه صلاح عيسى.

هذا التركيب المعقد من الشخصيات أو الشخصية الواحدة أتاح للكاتب على المستوى الفنى مشروعية اختراق الزمن العادى وتقمص أدوار مختلفة فى مراحل زمنية متباعدة، (فمحمود السفروت) السجين فى مصر عام ١٩٧٠ هو نفسه نزيل أحد المعتقلات النازية وحبيب (الماروزا) الألمانية رغم أنه كان طفلاً آنذاك، كما أنه يتراسل مع (نفيسة المرادية) فى زمن المماليك ونابليون.

١ صلاح عيسى يسجل التناسخ التاريخى للقمع والرعب، كما يسجل واقعه الراهن من خلال قصاصات الصحف بوصفه إحدى الظواهر الطبيعية لهذا العصر الأشد قبحاً وبشاعة.

هذه الشخصية الفنية التركيبية التى يقدمها صلاح عيسى تختلط فيها الحقيقة بأجواء الهلوسة والكوابيس الكافكوية:

عالم الواقع وشخصياته = الوثيقة = صلاح عيسى.

العالم المتخيل = الهلوسة والاختراقات الزمنية = السباعى = السفروت. هذا المزج الفنى فى بناء الشخصيات يقابله على مستوى السرد الفنى للحوادث مزج آخر بين الوقائع فى الزمان والمكان بتناوب مدهش:

فى الزنزانة قمت لأشرب، آنيتان صغيرتان فى ركن المكان فى إحداهما ما تبولته فى اليومين الماضيين كان مركزاً ذا رائحة نفاذة، فى المواجهة كان الآخر.

«فتحت الثلاجة هبت ريح مثلجة رطبت جسدى... على زجاجات المياه رذاذ خفيف».

تحرك المفتاح فى قفل الزنزانة، احترقت شعرة سوداء أخرى فى مقدمة رأسى:

«رفعت رأسى وجدتها أمامى فجأة: جارتى..»

تحرك المفتاح فى القفل أربع مرات، احترقت شعرة سوداء فى مقدمة رأسى، هذه المرة قال الصوت: ـ كف عن تفكيرك القذر ـ

فكرت فى أن أستحم، تلبد العرق فوق جسدى طبقات، تلبد الشعر فيه.

«انساب الماء من الدش غزيراً.. كانت هى فى الركن .. قبلتها استنامت لقبلتى.. كان الماء ينهمر فوقنا، بحر ساكن كحلم، زورقنا ناشر أشرعته، غطست أبحث عن اللؤلؤة فى الأعماق».

البطل يهرب من لحظة الرعب فى الزنزانة إلى لحظة فرح وطمأنينة مع حبيبته. إنه يبحث عن توازنه النفسى خوف السقوط والانهيار. صلاح عيسى يحقق ذلك على المستوى الفنى بهذا المزج والتداعى بين عالم السجن وعالم الحرية.

وهذا التركيب الفنى فى السرد المتداخل زمنياً ومكانياً نجده عند عبدالرحمن الربيعى فى رواية (الوشم) وإسماعيل فهد إسماعيل فى روايتى (الحبل) و(ملف الحادثة ٦٧) وكذلك فى رواية (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم.

فلماذا تلجأ رواية القمع العربية إلى هذا التداخل الفنى؟ إن كثافة التجربة وحجم المعاناة التى يعيشها الروائى لحظة إبداعه الفنى تجعل المسافة الزمنية والمكانية بين زمن الرواية وزمن كتابتها يتقلص إلى حد الاختفاء، فيما تتشابه على مستوى المكان حالة السجن والحصار والقمع بين السجن الصغير والسجن الكبير.

هذا الاختلاط الزمانى والمكانى، أو قل وحدتهما على المستوى النفسى، ينعكس فنيا خلال عملية السرد الروائى بهذا التداخل الذى وجدناه عند صلاح عيسى وغيره من الروائيين.

سيطول بنا المجال طويلاً لو تابعنا الجانب التوثيقى أو التسجيلى فى رواية القمع العربية ، ولهذا سنكتفى بإشارات سريعة لعدد منها:

(عن العقارب والحب والطب والمساجين)

هذه الرواية لإبراهيم عبدالحليم يسجل فيها يومياته ومشاهداته فى السجن، كما ينقل واقع العلاقات بين المساجين بعضهم و بعض، وبين المساجين والسجانين، وبينهم وبين إدارة السجن وأطبائه.. إلخ.

والوقائع هنا مسجلة بوصفها حقائق معيشة بالأسماء والتفاصيل والأرقام ، ولكن إبراهيم عبدالحليم يصوغ ذلك كله فى قالب روائى متكامل، مما يجعل من عمله الفنى الأقرب إلى الأدب التسجيلى كما عرفناه عند بيتر فايس وإن استخدم فايس لغة المسرحية فيما استخدم عبدالحليم لغة الرواية.

(الهؤلاء)

تنتمى رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا إلى أسلوب (الفنتازيا) ولكن بلغة الكوميديا السوداء . ويستخدم طوبيا فى روايته شكل الريبورتاج الصحفى خلال تجواله الطويل على جميع مراكز الشرطة فى بلدة (إيبوط) للحصول على صكوك براءته. وخلال سرده الوقائع الغريبة التى يمر بها يضمن عمله الفنى مقتطفات من كتب التاريخ ليؤكد من خلالها استمرار أزمة مصر وعذاب الإنسان فيها لاستمرار حالة القهر والقمع.

(ملف الحادثة ٦٧)

فى رواية (ملف الحادثة ٦٧) يلجأ إسماعيل فهد إسماعيل إلى شكل الحوار المسرحى لينقل من خلاله وقائع التحقيق مع المواطن الفلسطينى المتهم بارتكاب جريمة قتل فى ملف أعطى الرقم ٦٧ بدلالة رمزية واضحة للإشارة إلى هزيمة حزيران. وخلال جلسات التحقيق والتعذيب الطويلة يتدخل (المذياع) بوصفه أحد الأبطال الرئيسيين فى الحوار لتنقل من خلاله البلاغات العسكرية والتصريحات السياسية ، ويتداخل ما يبثه المذياع مع وقائع التحقيق فى بناء درامى متكامل.

(شرق المتوسط)

لعل رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف الأكثر انسجاماً مع الرواية الكلاسيكية العربية، غير أن ما يميزها على المستوى التوثيقى أمران:

الأول : تعدد الأصوات الروائية وتناوبها عبر فصول الرواية الستة لتنقل وجهى التجربة داخل وخارج السجن .

الثانى: الوصف التفصيلى لمعاناة السجين وما يلاقيه من صنوف التعذيب ، وما يمر به من حالات الصمود والضعف.

وينطبق ذلك أيضاً على رواية (السجن) لنبيل سليمان، ورواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوى.

(القطــــار)

خلال عملية نقل المعتقلين السياسيين من سجون القاهرة إلى معتقل الواحات فى نهاية الخمسينيات يتسرب الخبر إلى أسر المعتقلين فيجتمعون عند محطة السكة الحديد فى ميدان رمسيس ليودعوا أبناءهم بنظرة أخيرة، فيتحول مركز المحطة إلى ما يشبه التظاهرة.

هذه الحادثة التى تمت بالفعل ، يتناولها صلاح حافظ فى روايته (القطار) ويبنى عليها عملاً فنياً متكاملاً حين يحول القطار إلى ظاهرة ثورية متحركة تعبر المدن والأرياف والقرى المصرية وتثير الناس فى كل مكان. يوظف صلاح حافظ واقعة حقيقية وجزئية فيعممها فى عمل روائى فيمزج ما حدث بالفعل بالمتخيل حدوثه أو ما يجب أن يحدث.

الرمــز:

فى ظل حالة القمع والحصار والمطاردة وقوانين الرقابة يكون من البديهى أن يلجأ الأدباء إلى الرمز للتعبير عن تجربتهم. غير أن الرمز فى رواية القمع العربية ينحو باتجاه واضح إلى المباشرة، فالكاتب لا يستطيع أن ينفلت من حجم التشابه بين تجربته وأى رمز أو أسلوب يلجأ إليه للتعبير عن هذه التجربة، ومن هنا يأخذ الرمز مستوى الإضافة الفنية لشحن الرواية بالإيحاءات والدلالات.

فى روايته (بحثا عن مدينة أخرى) يستخدم محيى الدين زنكنة الفندق رمزاً للسجن.

بينما يستخدم جمال الغيطانى الرمز التاريخى، من زمن المماليك ليؤشر على زمن القمع الراهن. يحيل الدكتور شريف حتاته فى ثلاثيته (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) الوقائع التى عاشها فى الستينيات إلى زمن مضى فى عهد الملكية فيما يرمز مجيد طوبيا فى روايته (الهؤلاء) لمصر ببلد وهمى اسمه (إيبوط) و(قطار) صلاح حافظ يكون رمزاً للثورة ويكون «السجن» عند نبيل سليمان رمزاً للمجتمع بينما جبل «المرام» هو الحرية المرتجاة.

ويأخذ الرمز شكله المباشر كذلك فى رواية إسماعيل فهد إسماعيل (ملف الحادثة ٦٧) للإشارة إلى أسباب هزيمة حزيران. أما فى روايته الثانية (الحبل) فإنه يستخدم الحبل رمزاً لصدمة الوعى التى تعيد البطل من حالة تمرده اليائس وانتقامه اللا مجدى إلى حالة الصحو والالتزام.

فى بناء الشخصية:

ربما كان أبرز إضافات أدب السجون للرواية العربية هو هذا البناء الدرامى للشخصيات، ذلك أن الروائى لاينطلق من نماذج متخيلة لأبطال يمارسون حياتهم وعواطفهم ومواقفهم ضمن سلوك نمطى يفرضه الكاتب من الخارج، لأنه يسجل تجربة إنسانية حقيقية بكل ما يعتريها من عوامل الصمود والانهيار.

الشخصية فى أدب السجون لا تعيش حياة عادية ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعى أو الروتينى، ولكنها تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثفة فى مواجهة المحقق والجلاد والسجن والتعذيب، مما يتيح لأعمق النوازع والمكونات الإنسانية أن تستيقظ وتتفاعل فى إطار هذه العلاقة الدموية بين الإنسان والجلاد.

لهذا نجد الشخصيات فى رواية القمع العربية دائما حية وفنية ومتحركة صعودا وهبوطا، ضعفا وقوة، أملا ويأسا، صمودا وسقوطا. إنها شخصيات درامية بالمعنى الفنى الكامل. هكذا نجد «رجب إسماعيل» فى (شرق المتوسط) تتجاذبه حالات الصمود ثم الانهيار فالتماسك ثانية.

وهكذا يعيش المدرس «حسين عبداللطيف» فى رواية (المدن الساحلية) لمحمد كامل الخطيب فى أزمة المعاناة والمطاردة والأجواء الكابوسية الكافكوية التى توصله إلى الجنون وها هو «كريم الناصرى» فى (وشم) عبدالرحمن الربيعى يعيش تمزقاته وانهياراته داخل السجن وخارجه ويسقط «الدكتور عزيز» بطل ثلاثية شريف حتاته بعد معاناة الصمود والفرار من السجن. ويعيش «وهب» فى (سجن) نبيل سليمان حالة الصمود والتردد وينهار «الشاعر» فى رواية (الحبل) لأنه يخاف أن تقلع أظافره كما فعلوا مع زميله فى السجن ولكنه يتماسك ثانية.

ويتشوه «سعيد الجهينى» فى (الزينى بركات) لأن قوة القمع أقوى من صمود الإنسان.

ولا يقتصر الغنى فى بناء الشخصيات على أولئك الذين عبروا بتجربة السجن والتعذيب، ولكنه يطال كذلك الطرف الآخر من المعادلة: المخبر والجلاد والمحقق والسجان، فهذه الشخصيات نجدها بدورها على درجة كبيرة من العمق والتركيب الدرامى المعقد، فالجلاد ليس محض سوط، والمحقق ليس محض وظيفة والمخبر ليس محض عيون وآذان وكاتب تقارير، والسجان ليس محض حارس، ولكنهم جميعا كائنات بشرية تعانى وتتعذب وتعيش همومها وإشكالاتها عبر علاقتها بالمعتقلين وعبر علاقتها بأسرها وبالرؤساء وبالوظيفة ولقمة العيش.

هكذا نجد المحقق «مجدى» فى رواية (البصمة) لرفعت السعيد يعيش أزمته الحياتية من خلال علاقته بزوجه الثرية من جهة، ومن خلال علاقته بالمتهم الدكتور مدحت سالم والمتهمة الفلسطينية سناء الحورانى من جهة ثانية، ومن خلال علاقة بمرءوسيه ورؤسائه من جهة ثالثة، فيعيش حالة من «المرارة تكفيه ألف عام».

والبصاص أو المخبر «عمر بن عدى» فى رواية (الزينى بركات) يتحول إلى عين للسلطات لينقذ أمه من الجوع وينتهى به الأمر لأن يعيش رعبا أكثر هولاً من الجوع، خوف انتقام رؤسائه منه.

وكبير البصاصين «زكريا» يعيش بدوره رعبه الخاص بعد أن أقدم على قتل نديم السلطان الفتى الجميل شعبان.

وحتى فى الأعمال الوثائقية البحتة نجد على الدوام هذا الحرص على رصد شخصيات المحققين والجلادين ومسؤولى السجون، حتى إن إلهام سيف النصر يفرد فصلاً كاملاً للحديث عن شخصية المحقق والشخصيات التى مرت به فى السجن.

ثمة جوانب عديدة تتصل بالشكل الفنى فى أدب السجون، يسهل التوقف عندها فى هذا العمل أو ذاك، ولكننا تعمدنا التوقف عند القاسم المشترك الفنى فى مختلف روايات القمع العربية. ولاشك أن حداثة هذا النوع الأدبى وعدم استكمال كل خصوصياته حتى الآن، تجعل من مهمة البحث عن الشكل الفنى بصورة كاملة ونهائية مسألة فوق طاقة هذه المحاولة الأولى، ولاشك أن المكتبة العربية ستشهد عشرات الروايات عن تجربة السجن مما سيتيح لأية محاولة نقدية أخرى فرصاً أوفر لتحديد الشكل الفنى فى رواية القمع بصورة أفضل وأكثر اكتمالا.

(الزينى بركات) لجمال الغيطانى

نموذجاً لرواية القمع العربية:

فى روايته (الزينى بركات) ارتد جمال الغيطانى خمسة قرون إلى الوراء، إلى عصر المماليك فى مصر، وأقام صرحا روائيا نابضاً بالحياة والحركة وقد كلفه الوصول إلى هذا النبض الحى أن يتحول إلى باحث تاريخى بالمعنى العلمى للكلمة، فدرس تاريخ تلك المرحلة ولغتها وتقاليدها وأزياءها ونظامها السياسى والاجتماعى والثقافى.

حين فعل الغيطانى ذلك لم يكن مسكوناً بهمّ كتابة الرواية التاريخية على طريقة جورجى زيدان، ولكنه كان مسكونا بأزمة الحرية، وبكشف آلية القمع الرهيبة التى يرزح وفق قوانينها المواطن المصرى والعربى فى عصرنا الراهن. ولهذا فإن القارئ / المتلقى لرواية (الزينى بركات) لاينفصل عن اللحظة المعيشة، وهو يعيش تفاصيل الحياة اليومية فى قاهرة القرن السادس عشر الميلادى. ذلك أن الرواية التى اختار الغيطانى من خلالها رسم مشاهده التاريخية تتصل بآلاف الوشائج بالهم المركزى الذى يعيشه المواطن العربى وهو «القمع» بالمعنى الشامل للكلمة.

حقق البناء الفنى المتكامل فى (الزينى بركات) الشروط الأساسية للرواية التاريخية، وفى الوقت نفسه حقق مهمته الأساسية فى إبداع «رمز تاريخى» للحظة الراهنة ليس على مستوى مسألة القمع فقط، وإنما على مستوى الرموز التفصيلية للأحداث وللشخصيات.

يتمثل الإعجاز الفنى المهم فى رواية الغيطانى بقدرته على إيجاد التوازن الدقيق بين «الرواية التاريخية» و «الرمز التاريخى» فلم يتوغل فى الأحداث والتفاصيل التاريخية الغنية على حساب الرمز والدلالة. ولم يسقط فى الإغراءات الرمزية

المعاصرة وما أكثرها، على حساب بناء النسيج التاريخى للرواية.

كيف تمكن الغيطانى من إنجاز هذا التوازن الدقيق؟

(أ) قدرة فائقة على رسم المشاهد بتفاصيلها الصغيرة فيخال المتلقى أن الحياة قد دبت فى هذه القطعة من التاريخ: المآذن، القباب، المساجد، الأزقة الضيقة، الحوارى، المشربيات البيوت، المقاهى، المشايخ، طلبة الأزهر، المشعوذون، المنادون، الآذان، الفرسان، المماليك، العربجية، باعة الفول واللبن، عمال الحمامات والمستوقدات، بائعات البليلة، باعة الحلوى والأجبان والبيض.. الفلاحات، بائعات الدجاج والبط والأرانب.. السقا وبائع المشبك والعرق سوس والكنافة.

صبيان صغار ـ أطراف جلابيبهم بين أسنانهم، نساء يحملن أطفالهن على أكتافهن ويصحن مناديات على بعضهن من النوافذ، الصباغون، الفحامون، النحاسون، الرخامون.. طلبة العلم والمجاورون.. الهواء، الرطوبة، الرائحة، الألوان.

من هذا المزيج كله يرسم الغيطانى لوحات حية متحركة نابضة بالصدق، فينقلنا إلى القاهرة فى القرن السادس عشر لنعيش الأحداث والتفاصيل والوقائع الأساسية فى العمل الروائى.

(ب) هذه القدرة على رسم المشاهد الحية من التاريخ رغم المسافة الزمنية ماكان بالإمكان توفر عناصر النجاح الكاملة لها إلا من خلال توفر اللغة الخاصة لتلك الفترة رغم المسافة اللغوية التى تمتد إلى خمسة قرون.

وهذه اللغة لاتقتصر على الحوار بين الشخصيات، ولكنها ـ وهذا هو الأهم ـ تتصل بلغة السرد الروائى نفسها. يقول على لسان الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى:

تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام .. سمعت من العامة أن كثيراً من أعيان الناس والمشايخ نقلوا الثمين الغالى من ثيابهم وحوائجهم إلى الأماكن البعيدة المجهولة.. سمعت بكثرة الإشاعات.. وطالب البعض بضرورة تدخل الأمير طومان باى نائب الغيبة لإسكات الألسنة.

أما اللغة على لسان شخصيات الرواية، التى تعكس لغة و روح تلك الفترة فهى تحتل جسم الرواية:

صاح البعض: وهل يقع فعلاً مالاتجرؤ على الظن به؟ لايمكن. جيش السلطان من فرسان الإسلام وحماته، كل فارس منهم مقوم بألف من العثمانلية.

أو يقول على لسان مقدم البصاصين:

تلاوة القرآن يا عمرو فى بيوت الأعيان لاتليق بمجاور أزهرى، إنها صناعة الفقهاء العمى... ربما أصبحت فى يوم ما، وهذا يصح بإذن الواحد الأحد الفرد الصمد.. ربما صرت قاضياً كبيرا.

تعطى النداءات التى تحتل حيزا مهما فى رواية الغيطانى من خلال لغتها وموضوعاتها نكهة تاريخية حية للرواية:

(يا أهالى مصر..
نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر
انكشف المستور
ظهر المقبور
بانت فضيحة على بن أبى الجود
الليلة قبيل المغرب
سيقرأ الفقهاء فى الجوامع
لتروا كيف امتص الظالم
دماء المسلمين
لحق عليه عقاب مبين)

(ج) الشخصيات التى اختارها الغيطانى لبطولة روايته تسهم بدورها فى رسم لوحة حية لتلك الفترة:

مجاورون فى الأزهر (طلاب)، شيوخ أزهريون، متولى حسبة القاهرة، رئيس البصاصين. رحالة إيطالى. أمراء مماليك، صاحب مقهى، تاجر عطار، ابنة شيخ، امرأة ريفية.. إلخ.

وهؤلاء جميعاً وغيرهم يعكسون الطبقات والفئات الاجتماعية لمصر فى القرن السادس عشر.

وسنعرض لأبرز هذه الشخصيات خلال قراءة الرواية.

(د) هذه العناصر الثلاثة السابقة نسجت الأجواء التاريخية للرواية وحققت النجاح المطلوب على مستوى كتابة (الرواية التاريخية) غير أن دخول العنصر الرابع على العمل الروائى وهو مسألة القمع، ولكونه يحتل المركز الرئيسى على امتداد العمل كله، نقل هذه الرواية على الفور من كونها مجرد (رواية تاريخية) إلى كونها (رمز تاريخى) لأزمة الحرية فى عصرنا كله.

أقام الغيطانى ما يمكن أن نسميه بـ«بالمعادل التاريخى» للقمع المعاصر، غير أن هذا «المعادل» لا يأخذ خطاً موازياً على مستوى التاريخ، ولكنه يأخذ خطاً متواصلاً وصاعداً فى الزمن منذ ما قبل القرن السادس عشر إلى ما بعد عصرنا الراهن. والغيطانى لا يكتفى بإبراز مسألة القمع باعتبارها حركة زمنية مستمرة، وإنما باعتبارها ظاهرة عالمية لها رموزها وممثلوها ومؤتمراتها ودراساتها وخططها لكل العصور ولكل الأجناس.

لم تشهد المكتبة العربية قبل رواية الغيطانى كتاباً اختص بكشف ظاهرة القمع باعتبارها ظاهرة كونية. فالتجارب السابقة واللاحقة كافة تعنى بتسجيل أو بكشف تجربة محددة شخصية على الأغلب أو لمجموعة ما داخل السجن. وحتى الكتب الوثائقية فى هذا المجال لا تخرج عن تقديم معلومات محددة حول الاعتقال والتحقيق ووسائل التعذيب والسجن والمعاناة.. إلخ.

وحده الغيطانى منح نفسه مسافة زمنية ورمزية كافية ليسجل ظاهرة القمع من مختلف جوانبها وأبعادها: السجين، المطارد، السجان، المحقق، المخبر، رئيس المخابرات أو البصاصين، التحقيق والتعذيب، الأشكال والوسائل والأدوات، القمع العام، دورة القمع باعتبارها ظاهرة تاريخية مستمرة، القمع العالمى وطرق التنسيق بين أجهزة المخابرات العالمية.. إلخ. الترتيب الهرمى والتنظيمى داخل أجهزة القمع وتقاليدها وحياتها الداخلية، آليات عملها وتطورها وخططها للمستقبل، توظيف الثقافة العامة والأجهزة الإعلامية فى إطار عملية القمع العامة.. إلخ.

كيف تبدو القاهرة زمن المماليك فى القرن السادس عشر من وجهة نظر محايدة تاريخياً؟

للإجابة عن هذا السؤال يتقمص الغيطانى شخصية الرحالة البندقى (فياسكونتى جانتى) فيجهز بذلك المهاد التاريخى للأحداث والوقائع اللاحقة. كيف تبدو الأشياء من الخارج، ماحقيقة المواقف والشخصيات وكيف تتطور؟ الرحالة البندقى كان قد زار القاهرة قبل ثلاث سنوات من هذه الزيارة (أغسطس ١٥١٧) وكان الزينى بركات قد تولى حسبة القاهرة وعرف بعدله وأمانته مما جعل ألسنة الجميع تلهج بذكره. قبل الزينى بركات كانت الأوضاع غاية فى السوء والناس تضج بالشكوى من انتهاكات المماليك واحتكار المواد الغذائية والتلاعب بالأسعار، ومن الإرهاب الذى يمارسه العسس والبصاصون. وكان رمز كل هذا الفساد على بن أبى الجود متولى حسبة القاهرة، وهى أخطر المناصب وأهمها آنذاك إلى جانب وكالة بيت المال، ويتبع له البصاصون وعلى رأسهم زكريا بن راضى رئيس بصاصى السلطنة أى جهاز المخابرات، وكان بدوره رمزاً للقمع والإرهاب.

بعد تنحية على بن أبى الجود وإلقاء القبض عليه ووضع اليد على أمواله وممتلكاته ونسائه وجواريه اللواتى بلغ عددهن سبعاً وستين جارية اندفع الصبيان إلى الشوارع يهتفون:

احزن .. احزن.. يا حسود..
شالوا على بن أبى الجود

عالم الفساد هذا كان ينعكس بجلاء على أبرز شخصيات الرواية (سعيد الجهينى)، وهو طالب أزهرى ذو ضمير حى ونقى، مسكون على الدوام بهاجس التغيير والقضاء على الفساد والرعب، ولكنه مسكون أيضاً بالرعب نفسه من المخابرات والتعذيب. وهو ينتظر فى كل لحظة:

أن يمد أحدهم يده يلمس كتفه، يلفظ لفظاً واحداً، يساق إلى سجن زكريا بن راضى، ينوعوا له العذاب تنويعاً، يلقونه فى سجن كبير، العرقانة، الجب، المقشرة، تنسل أيامه، ينسى

خبره، يفنى ذكره، يضيع أثره. سعيد يبدو مهموماً، يسمع بشنق عبد، قطع يد سارق، إشهار امرأة ضبطت تسرق رغيفاً، تقطع يدها اليسرى، أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله، لماذا؟؟

يود لو يزعق من فوق مئذنة الأشرف قايتباى بالأزهر، يوقظ بيوت العامة الفقراء، منازل الأمراء، توخز عينيه أسوار قلعة الجبل، يرفع يديه، يطلق أذاناً طويلاً لا رجعة فيه، يسب كل ظالم أثيم، يرى بعينيه زكريا بن راضى مخوزقاً..

غير أن آمال سعيد الجهينى لم تتحقق، فبعد الإطاحة بعلى بن أبى الجود بقى زكريا بن راضى فى موقعه على رأس البصاصين ونائباً للزينى بركات، مما يعطى مؤشراً مبكراً على حقيقة الزينى بركات نفسه.

لقد دارت حول الزينى لحظة توليه الحسبة مجموعة هائلة من الحكايات والأخبار التى رفعته إلى مرتبة الأولياء، فبعد أن طلب منه السلطان تولى مهام منصبه الخطير أعلن رفضه لأنه لا يستطيع أن يكون مسؤولاً عن العدل وفى البلد مظلوم واحد، ولم يقبل بتولى عمله إلا بعد وساطة الشيخ الجليل أبى السعود وقد تولى سعيد الجهينى نفسه مهمة ترتيب اللقاء بين الرجلين.

وقد ترافقت سمعة الزاهد بالسلطان مع عدة إجراءات قام بها لحظة توليه حسبة القاهرة فألغى احتكار بيع الملح، وثبت الأسعار، ووضع حداً لتعديات المماليك، فطار صيته فى كل مكان. غير أن سعيد الجهينى ظل مؤرقاً غير مطمئن، فلماذا يبقى على زكريا بن راضى، ولماذا يمنح حق احتكار الفول وهو الغذاء الرئيسى للشعب لفرد واحد. بعد ذلك تنكشف حقائق جديدة عن الزينى بركات ليعيد بدوره سيرة على بن أبى الجود، ولكن بصورة متقدمة ويقوم حلف كامل بينه وبين زكريا بن راضى رغم الكراهية التى يحملها الأخير له، حيث يدخل الطرفان فى لعبة تشكيل مراكز للقوى داخل السلطة.

دورة القمع متواصلة وإن اختلفت أشكالها وأساليبها ورغم هالة القداسة التى أحاطت بالزينى بركات والرموز الجزئية المتناثرة على امتداد الرواية تحدث إسقاطات معاصرة حول وقائع وأحداث وشخصيات معروفة، تمثل المعادل التاريخى لظاهرة القمع.

على بن أبى الجود بمواصفاته وقصوره ونسائه وجواريه السبع والستين يذكر على الفور بالملك فاروق، خاصة عندما يوضع مقابله الزينى بركات الذى لم يعرف عنه أنه اقتنى بيتاً غير بيته القديم أو انصرف إلى اللهو والنساء والمكيفات، وهى أبرز الصفات الشخصية التى اشتهر بها عبدالناصر.

ولكن لماذا اختار الغيطانى الرقم ٦٧ لجوارى على بن أبى الجود. وكان أولى أن يختار له رقم ٤٨ مثلا؟ فى ظنى أن الوقائع التاريخية الصرفة قد فرضت على الكاتب وضع الهزيمة سنة ١٥١٧ على يد الأتراك العثمانيين مقابل هزيمة ١٩٦٧ على يد الصهاينة، رغم أن الهزيمة الأولى وقعت فى زمن الزينى بركات والثانية فى زمن عبدالناصر، وكل من الرجلين لا يمتلك (جارية) واحدة. أضف إلى ذلك أن المحور الرئيسى فى الرواية وهو ظاهرة القمع، المتصلة بظاهرة الدكتاتورية التى عرف بها الرجلان والرمزان هما المحور الذى يعنى الكاتب وليس الجوارى. مما جعله يجرى تحويراً لدلالة رمزية مقلوبة فكان فساد على بن أبى الجود المتمثل بجواريه الـ ٦٧ يحمل معه بذرة الهزيمة للفساد اللاحق عند الزينى بركات والمتمثل بمسألة القمع والديكتاتورية التى قادت إلى هزيمة ١٥١٧ أو ١٩٦٧.

الدلالة الاجتماعية:

ثمة إيحاءات رمزية تاريخية مهمة تتصل بالحركة الاجتماعية نفسها، فالزينى بركات ضرب الإقطاع المملوكى واحتكاره الاقتصاد المصرى مما جعل العامة وصغار التجار يرحبون بإجراءاته الاقتصادية العادلة، وهذا ما حققه عبدالناصر نفسه عشية حركة ١٩٥٢. غير أن طبقة جديدة لم تلبث أن تشكلت متمثلة ببرهان الدين أى (بيرجوازية الدولة البيروقراطية) التى احتكرت تجارة الفول، وهو الغذاء الأساسى للشعب، وبقى الناس «العامة» أو جماهير العمال والفلاحين خارج نطاق الملكية الفعلية لوسائل الإنتاج،

واستمر نزفهم الاقتصادى وتعرضهم للقمع والإرهاب بمختلف مظاهره الوحشية المتطورة. مما يعنى أن النظرة إلى «العامة» لم تتغير فى كلتا المرحلتين: مرحلة على بن أبى الجود ومرحلة الزينى بركات. والغيطانى يصر على تأكيد هذه الحقيقة فى أشد صورها قسوة و وحشية، فخلال التحقيق الذى كان يجريه الزينى بركات مع على بن أبى الجود لمعرفة مكان الأموال المخبأة، لم يتعرض ابن الجود للتعذيب الجسدى وإن عرضوه لرعب لايقل قسوة:

أحضروا فلاحاً من المحابيس المنسيين، نزعوا ثيابه تماماً، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزينى: انظر سأفعل بك كما أفعل بالرجل، احضروا حدوتين ساخنتين لونهما أحمر لشدة سخونتهما، بدأ يدقهما فى كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع على، وكلما حاول إغلاق عينيه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه.

هذه النظرة الطبقية إلى الناس أو العامة باعتبارها دواب وبهائم تكون نتيجتها الحتمية أن يتحالف الجلادون والمحققون ورؤساء البصاصين وصاحب الحسبة مع العدو الأجنبى ضد الوطن. ولهذا نجد الزينى بركات وزكريا بن راضى يتحالفان مع الأتراك العثمانيين ويصبحان أدوات بأيديهم.

كتبت الرواية عام (١٩٧٠ ـ ١٩٧١) ورغم ذلك فقد تمكن الغيطانى من التقاط المسار الفعلى لحركة النظام المصرى بعد أقل من عشر سنوات بالالتقاء بين رمز السلطة وإسرائيل، لأن العدو الطبقى فى الربع الأخير من القرن العشرين، هو فى النهاية عدو الوطن.

السقوط فى زمن القمع:

فى زمن الرعب والقمع والخديعة الجميع معرضون للسقوط:

عمرو بن عدى: فلاح أزهرى فقير أراد إنقاذ أمه ونفسه من الفقر فسقط بين أيدى المخابرات ليصبح بصاصاً على زملائه، فانتهى به الأمر إلى أن يفقد أمه وإلى أن يعيش هو نفسه فى رعب مقيم من عقاب البصاصين.

سعيد الجهينى: شاب أزهرى نقى ومثالى يؤدى به الرعب والإحباط والخديعة إلى السقوط بدوره.

سعيد يحمل دلالة رمزية عن مصير الحركة الشيوعية المصرية فى مرحلة الستينيات.

شعبان: فتى جميل كالقمر جاب بلاداً بعيدة يحفظ الأدب والشعر، كان نديماً للسلطان الغورى فأراد زكريا بن راضى أن يعرف سر العلاقة بينهما ليعرف إذا ما كان السلطان يهوى الغلمان، ألقى القبض عليه. وخلال جلسات الحوار معه استمع إلى وصف البلاد ولهجات الشعوب والقبائل.

الثغر العذب ينشد أرق الشعر وأعذبه، خلاصة الحكم والمقولات.

ثلاثة شهور مرت وزكريا لا يصل إلى حقيقة ما أراد معرفته عما بين شعبان والسلطان:

وفى ليلة ضاق به الأمر. نزل القبو، أوثق الغلام، عراه، قبله فى شفتيه، رأى انسحاب الدم من الوجه المليح، مس أذنيه، تحسس العنق الناعم الأملس، زام شعبان وعض يد زكريا، طرحه أرضاً أفسد الأرض البكر..

بعد ثلاثة أيام نزل إلى القبو، رأى وجهها بدلته قسوة تقاس بعشرات السنين... ناداه، لم يجب شعبان، لم يفه حرفاً، زال زهاء الشباب، انكسر غصن الوردة... نحل الغلام وكاد يفني. وحتى لا يكشف أمره أمام السلطان يقرر خنق شعبان ودفنه حياً، بنفسه راقب العملية.

هكذا يتشوه الإنسان ويسقط على أيدى البصاصين، أما زكريا نفسه فقد عاش بدوره مرعوباً خوفاً من اكتشاف السلطان لاختطافه «حبيبه وصفيه»، لو اكتشف أمره لن يخوزق، الشنق وقتئذ نعمة لا ترتجى، الموت خنقاً أمنية صعبة، سيأمر السلطان بشيّه حياً على نار بطيئة».

هذه نماذج من المصير المرعب الذى تعيشه الضحايا، ويعيشه معها الجلادون أنفسهم.

غير أن هذه المصائر تبدو حتمية لا راد لها، ولا يهرب منها أحد.

إنها القوانين التى تسير عالم الرعب والقمع وتصنع مصائر الناس فيه، وهى بهذا المعنى قدرة كلية تفوق إرادات الأفراد ورغباتهم وطموحاتهم.

سعيد الجهينى يسقط لأنه وفق هذا العالم المرعب لا يستطيع إلا السقوط.

يصرخ الغيطانى بروايته بضرورة تغيير هذا العالم لا إلى صمود الأفراد فيه أمام ما يلاقونه من عذاب وأسباب سقوط، فلا أحد ينجو فى زمن القمع والرعب، حيث الدولة رجل بوليس ومحقق وجلاد ومخبر.

مصادر البحث:

أولا: الروايات

١ ـ جمال الغيطانى، **الزينى بركات** منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤.

٢ ـ صلاح عيسى، **مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.

٣ ـ مجيد طوبيا **الهؤلاء** منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.

٤ ـ رفعت السعيد، **البصقة** دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠.

٥ ـ صلاح حافظ، **القطار** منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤.

٦ ـ صنع الله إبراهيم **تلك الرائحة**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٦٩.

٧ ـ شريف حتاته. **العين ذات الجفن المعدنية**، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٦.

جناحان للريح دار الطليعة، بيروت ١٩٧٧.

الهزيمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.

٨ ـ عبدالرحمن منيف، **شرق المتوسط**، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥.

٩ ـ عبدالرحمن منيف **الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٩١.

١٠ ـ نبيل سليمان، **السجن** دار الفارابى، بيروت ط ٢، ١٩٨٠.

١١ ـ محمد كامل الخطيب **المدن الساحلية**، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٩.

١٢ ـ فاضل العزاوى، **القلعة الخامسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٢.

١٣ ـ عبدالرحمن الربيعى، **الوشم**، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩.

١٤ ـ شاكر خصباك، **الحقد الأسود** مطبعة الحال، بيروت ١٩٦٦.

١٥ ـ محيى الدين زنكنة، **بحثا عن مدينة أخرى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.

١٦ ـ إسماعيل فهد إسماعيل، **الحبل** دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.

١٧ ـ إسماعيل فهد إسماعيل، **ملف الحادثة ٦٧**، دار العودة، بيروت ١٩٧٨.

١٨ ـ اسماعيل فهد إسماعيل، **المستنقعات الضوئية** دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

١٩ ـ غالب هلسا، **الضحك**، دار العودة، بيروت ١٩٧٠.

٢٠ ـ غالب هلسا، **الخماسين** دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.

٢١ ـ يوسف إدريس، **العسكرى الأسود**، دار العودة، بيروت، د.ت.

٢٢ ـ إبراهيم عبدالحليم، **عن العقارب والحب والطب والمساجين**، العرب للنشر، القاهرة ١٩٧٨.

ثانياً: الوثائق التسجيلية:

٢٣ ـ غازى الخليلى، **مذكرات على جدران زنزانة**، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥.

٢٤ ـ طاهر عبد الحكيم، **الأقدام العارية** دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٤.

٢٥ ـ فريدة النقاش، **السجن .. الوطن**، دار الكلمة ودار النديم، بيروت ١٩٨٠.

٢٦ ـ معين بسيسو، **دفاتر فلسطينية**، دار الفارابى، بيروت ١٩٧٨.

٢٧ ـ إلهام سيف النصر، **أبو زعبل**، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٧٥.

ثالثاً: المراجع:

٢٨ ـ نزيه أبو نضال، **أدب السجون** دار الحداثة، بيروت ١٩٨١.

٢٩ ـ سمر روحى الفيصل، **السجن السياسى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣.

٣٠ ـ إدوين موير، **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصيرفى، المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.

٣١ ـ مارك شور، «التكنيك بوصفه كشفا»، انظر: **أشكال الرواية الحديثة**، تحرير واختيار وليام أوكونور، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠.

تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة
بين ييتس وتوفيق الحكيم

سعد البازعي*

يلتقى الأيرلندى وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) بتوفيق الحكيم (١٩٠٣ ـ ١٩٨٧) على أكثر من صعيد؛ فهما قريبان فى نضالهما الوطنى من أجل تحرير بلادهما من عدو مشترك هو الإنجليز وتطويع أدبهما لذلك، كما أنهما قريبان فى دورهما النهضوى الذى يؤكد الهوية القومية عبر كتابة إبداعية تسعى إلى الخصوصية القومية والمحلية: لكن لقاءهما على مستوى دقيق ضمن تلك الأطر الكبرى، وهو الكتابة السردية عن الذات يستدعى وقفة خاصة، لاسيما إذا ما أدركنا أن اتجاه كليهما إلى الكتابة الروائية لم يحقق لأى منهما مستوى من النجاح يوازى ماحققاه فى أنواع أدبية أخرى. ومن هنا تكتسب المقارنة مزيدا من الأهمية والطرافة. فلقد كتب ييتس رواية واحدة هى (الطائر الأرقط) The Speckled Bird[1] مات دون أن ينشرها، بل إنه تعمد عدم نشرها حين انتهى من تجربته المتعبة فى كتابتها. أما توفيق الحكيم، فعلى الرغم من أنه حقق فى الرواية نجاحا أكبر بكثير مما حققه ييتس، فإن الرواية لم تكن ميدانه الإبداعى الرئيس، على الأقل لم تكن كما كانت الكتابة المسرحية، ولربما أنه رأى فى تلك التجربة القصصية قيمة ودلالة تغيب عن تجاربه الأخرى فى المسرح والمقالة وغيرهما. يتضح ذلك من (عصفور من الشرق) كما من روايتيه المبكرتين الأخريين والأكثر نجاحا ربما: (يوميات نائب فى الأرياف) و(عودة الروح). ومن اللافت أن الكتابة الروائية تحتل موقعا مبكرا زمنيا بين أعمال كل من الكاتبين، مما يحمل، فيما يبدو، دلالته الخاصة أيضا على ما مثلته لكل منهما.

فى الصفحات التالية وقفة مقارنة عند ما يمكن اعتباره انشغالا رئيسا فى روايتى الكاتبين، أقصد الانشغال بأزمة الحضارة الغربية التى تطرحها الروايتان فى إطار ثنائية الشرق والغرب، من ناحية، وضمن اهتمام الكاتبين بمسألة الخصوصية والتفاعل الحضارى التى شغلت حيزا كبيرا من

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

أعمالهما. وقد بدا لى أن مسألتى الخصوصية والتفاعل متداخلتان إلى حد يصعب الكشف عنه دون مقارنة نقدية ثقافية. فدراسة التفاعل الحضارى بطبيعتها دراسة مقارنة، والخصوصية مسألة تتكشف، بطبيعتها أيضا، بالمقارنة.

- ١ -

تنطلق رواية (الطائر الأرقط) من شعور واضح لدى ييتس بتأزم يكتنف الحضارة الغربية، لاسيما ما يتصل منها بالجوانب الروحية والأدبية. وانطلاق الرواية من هذا الشعور ليس غريبا فى سياق النتاج الثقافى والإبداعى الذى تركه ييتس سواء ما يعود منه إلى تلك الفترة المبكرة نسبيا، فترة ما بين ١٨٩٦ و١٩٠٣ التى كتب الرواية أثناءها، أو فى الفترات التالية التى ألف فيها أهم أعماله الشعرية والنثرية ذات الطابع النقدى أو التفلسفى الروحانى. وفى حياة ييتس نفسها الكثير من الاهتمامات والأحداث التى تشير إلى هيمنة إحساسه ذاك على تشكله الإبداعى ورؤيته الفكرية. فاهتمامه بالمعارف الباطنية والروحانية ودخوله فى تجارب تتصل بتحضير الأرواح والسحر وما إليه إنما جاء من شعور عميق بالحيرة الفكرية والعقيدية التى رأى ييتس أنها تتصل بأزمة الحضارة الغربية ككل والتى تنذر، كما أعلن فى العديد من كتاباته النثرية والشعرية، بانهيار. فـ «الفوضى الخالصة تعيث فى العالم»، كما يقول فى قصيدته الشهيرة (المجىء الثانى)، «والمد المغمور دما يهدر، وطقوس البراءة تغرق فى كل مكان» (الأعمال الكاملة) ١٨٤ ـ ١٨٥). قال ييتس ذلك عام ١٩١٩ فى أعقاب حرب (البلاك والتان) فى أيرلندا التى نشأت من إرسال بريطانيا جنودا للسيطرة على تمرد وطنى أيرلندى. لكن الرموز المتعلقة بالمسيحية فى القصيدة تربطها بما هو أشمل بكثير، ومن ذلك الحرب العالمية الأولى، مما يعنى أن القصيدة كتبت وسط مؤشرات لانهيار التحضر الأوروبى الذى كان الكثيرون غيره يشيرون إليه بوصفه (انحدارا للحضارة الغربية) بتعبير المؤرخ الألمانى شبنجلر[٢]، لكن رواية (الطائر الأرقط) عبرت عن شعور مشابه قبل كتاب شبنجلر وقبل قصيدة ييتس المشار إليها بحوالى عشرين عاما كما سنرى.

تطالعنا رواية (الطائر الأرقط) بتأزم فردى ذاتى عبر عنه العنوان، لكننا لا نلبث أن نتبين أن ذلك التأزم إنما هو جزء من منظومة تأزم أكبر تعبر عنه مجموعة من الأحداث والأقوال والرموز ومنها ذلك الذى يتضمنه العنوان نفسه. فالطائر رمز توراتى استله ييتس من الكتاب المقدس ليشير به إلى غربته هو كفرد، وحين نتأمل نوع الاغتراب الذى يشير إليه سندرك ما ينطوى عليه الاختيار الرمزى من مفارقة مثيرة للتأمل.

فى روايته يتحرك ييتس من خلال شخصية مايكل الشاب الذى يحمل الكثير من سمات مؤلفه لاسيما فى ما يمر به من تأزم روحى وفلسفى فى رؤيته للعالم ومع الدين المسيحى بوصفه التفسير الروحانى الثقافى المهيمن للعالم من حوله. فمايكل هو الطائر الأرقط الذى ورد ذكره فى التوراة بوصفه طائرا منبوذا تتهدده الطيور الأخرى: «هل كل ما تبقى لى هو أن أكون مثل طائر مفترس أرقط؟ هل الطيور المفترسة تحوم حوله» (سفر إرميا، ١٢ : ٩). ويبدو أن اختيار ييتس للنبىّ إرميا نفسه، أو جيريمايا كما يعرف بالإنجليزية، فضلا عن رمز الطائر الأرقط المنبوذ ـ طائر البوم على الأرجح ـ يتضمن هو نفسه دلالة خاصة، وعلى نحو يبدو أنه لم يلفت نظر أحد من نقاد ييتس[٣]. فالمعروف أن ذلك النبى كان صوتا نذيرا لبنى إسرائيل بالدمار، صوتا يحمل وعيد الأسر ودمار القدس. وهاتان الدلالتان، نبذ الطائر الأرقط بما يتصل به من شؤم، ونبوءة الدمار، مهمتان ليبتس فى روايته، كما فى العديد من أعماله الأخرى: «بالإضافة إلى ذلك لماذا أشغل نفسى بالشيوعية، والليبرالية، والتطرف، طالما أن كل شئ ينحدر مع التيار بتلك الوحدة المصطنعة التى تنهى كل حضارة» (الرسائل، ٨٦٩). وفى كتابه (رؤيا) الذى نشر عام ١٩٢٥ والذى يمزج السيرة بالفلسفة بالسرد تتكرر ثيمة الانحدار الحضارى ويكتشف ييتس مقدار الشبه بينه وبين شبنغلر فيقول إنه شبه «أكبر من أن تفسره المصادفة» (رؤيا، ٢٦١).

ولاشك أن ييتس شعر وهو يطلق تلك المقولات بأنه يمارس دورا نبويا يجعله غريبا عن الآخرين بمقدار ما فى نبوءته من اختلاف وقسوة. ففى قصيدة كتبها عام ١٩١٥ بعنوان (الذات تحكم الآخر) أنشأ ييتس حوارا بين شخصيتين ترمز إحداهما إلى البحث عن الذات من خلال نقيضها أو الذات المضادة لها، وهو ما يعتبره ييتس بحثا صحيحا وبالتالى معبرا عن بحثه هو، بينما تظل الشخصية الأخرى مسكونة بنظرة موضوعية أو إمبيريقية وبالتالى جامدة وضيقة للهوية.

فى حديث الشخصية الأولى المعبرة عن ييتس نفسه، نجد تمييزاً للفنان عن أهل البلاغة[٤] والمغالين فى التعبير عن العاطفة، فـ «ليس الفن سوى رؤيا للواقع» تدرك ما فيه من ضحالة أو مشكلات دفينة، مما يجعل الفنان بالتالى محروما من كثير من مباهج العالم: «أى نصيب من العالم يملكه الفنان الذى استيقظ من الحلم العام غير أن يتلف نفسه فى اللهو ويأس؟» (الأعمال الكاملة ١٥٩).

هذه الأعمال التى كتبها ييتس بعد سنوات من يأسه من إمكان نجاح مشروعه الروائى، أو بالأحرى اكتشاف أنه شاعر أكثر منه روائى، جاءت تطويرا وتفسيرا وإعادة صياغة لما تضمنه ذلك المشروع. فانهيار الحضارة أو بالأحرى تأزمها ـ وكان ييتس أميل إلى القول بالتأزم من القول بالانهيار ـ هو ما عبرت عنه الرواية بطريقة مبدئية تم تطويرها لاحقا. فهنا نقرأ تأزما فرديا من خلال المشكلة التى يواجهها الشاب مايكل فى بيئته الاجتماعية القريبة (وليس مايكل فى النهاية سوى ييتس نفسه مع بعض التصرف). ومختصر التأزم هو أن مايكل شاب مثقف غير قادر على تقبل شكل الاعتقاد المحيط به، وهو الشكل المسيحى التقليدى، ويفضل أن يسير فى وجهة اختطها هو من قراءاته فى مصادر مختلفة يجمع بينها التوجه الروحانى الغنوصى أو الثيوصوفى ذو الأبعاد الطقوسية السرية. ويتوازى تأزمه على هذا المستوى بتأزم عاطفى ينتج عن رفض الفتاة التى أحبها أن تتزوجه (مثلما رفضت حبيبة ييتس مودجن Maud Gunn أن تتزوجه). تقول له تلك الفتاة فى معرض تبريرها لعدم الزواج منه: «أوه يا مايكل، أنا فتاة عادية وأنت، كما أظن، رجل عبقرى» (٥١)، وكانت قبل ذلك قد طرحت هذا الاختلاف على نحو يذكرنا بما تثيره القصيدة الحوارية المشار إليها قبل قليل: «إذا لم تتحول إلى شخص يشبه الآخرين فلن ترتاح فى حياتك» (٥٠).

تدفع هذه التأزمات بمايكل إلى رحلات يصاحبه فى بعضها صديق له اسمه ماكلوجان، ومن تلك رحلته إلى باريس حيث يلتقى جماعة من معارفه بينهم حبيبته مارجريت التى كانت قد تزوجت من شخص آخر. كما أنه يلتقى فيما بعد فئة من المهتمين مثله بالبحث العرفانى عن الحقيقة فى مجاهل السحر والطقوس الروحانية الغامضة. وفى النهاية، وبعد فشل المحاولات المتكررة للنجاح سواء على المستوى الاعتقادى أو العاطفى، نرى مايكل وهو يركب القطار متوجها (إلى الشرق، إلى الجزيرة العربية وفارس، حيث سيجد بين الناس العاديين، بمجرد تعلمه لغتهم: «مذهبا ضائعا من مذاهب الانسجام.. [بين] الدين والعواطف الطبيعية...» (ص١٠٦) [٥]. عدا ذلك ليس فى الرواية أحداث درامية أو توترات سردية تستحق الذكر، فهى فى المقام الأول رواية أفكار وأحاسيس تغلب عليها الشاعرية الرومانسية.

الناقد الأمريكى هارولد بلوم يقترح قراءة لتاريخ الرومانسية، التى يعد ييتس أحد أعلامها، أو آخرهم، كما قال هو عن نفسه، تجعل من الممكن النظر إلى الرواية فى إطار ما يطلق بلوم عليه عملية «استبطان حكاية البحث» (inter-nalization of the quest romance)[٦] والمقصود بالحكاية هنا (الرومانس) تلك التى عرفت فى العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبيين ويقوم فيه فرسان بمغامرات أو بطولات فردية بحثا عن مفقود أو استردادا لحق، أو غير ذلك.

يقول بلوم إن كثيرا من النصوص الرئيسة فى الأدب الرومانسى هى حكايات بحث فردية تم استبطانها لتغدو بحثا جوانيا ذاتيا. لكن ذلك البحث يزدهر بين التناقضات والصراع، صراع الطبيعة والخيال مثلا، ويضعف فى التصالح والانسجام. والأعمال الرومانسية الكبرى، التى يمكن اعتبار بعض قصائد ييتس منها، هى نماذج من البحث القائم على الصراع غير المحسوم.

حين نضع (الطائر الأرقط) فى هذا السياق الرومانسى نجد أنها تعبر عن توتر أو صراع ناشىء عن عدم التوافق بين عالم الروح وعالم الطبيعة، كما يلاحظ محرر الكتاب[٧]. وهذا وضع لم يكن سائدا كما يبدو من الرواية حين كانت المسيحية هى الرؤية المهيمنة للوجود وكان الفن يمارس دوره فى خلق الانسجام بين الإنسان وعالمه معتمدا عليها. يشير إلى ذلك نقد مايكل للثقافة المعاصرة:

> استطاعت المسيحية، على الرغم من اشتمالها على عواطف قليلة، أن تمكن الفنانين من إيجاد فن عظيم مستمد من تلك العواطف القليلة. ولكن المسيحية نفسها انتهت الآن. أعتقد أننا سنتخلى عن عبادة إله واحد ونتجه لعبادة العديد من الآلهة».

ومع انتهاء المسيحية كان من الضروري البحث عن كشوفات روحـانيـة (revelations) أو إلهـامـات جـديدة: «الكشف الجديد الذي أتى أنه يبدأ الآن سيجعل كل عواطفنا جزءا من الطبيعة» (٤٨).

الطريف واللافت للاهتمام في هذا السعي، من زاوية المقارنة التي تسير هذه الملاحظات باتجاهها، هو اتصاله بأمرين: اتجاهه إلى باريس، وعلاقته بالعرب ضمن الرواية نفسها. ففي باريس يلتقي مايكل بجماعة من الباحثين مثله عن الكشوفات العرفانية عن طريق الخيمياء القديمة والأسرار الصوفية والطقوس السرية وما إليها. وعلى الرغم من فشل الشاب الأيرلندي في العثور على بغيته، لأسباب تعود جزئياً على الأقل إلى عدم امتلاكه إيماناً موازياً بتلك المبادىء والطقوس نفسها، فإنه يخرج واثقا على الأقل من أنه ليس وحيدا في سعيه. أما باريس فإن لها علاقة خاصة بذلك السعي، كما يقول ييتس نفسه الذي سافر إليها عام ١٨٩٦ أي عندما كان في الحادية والثلاثين من عمره: «كانت باريس أسطورية ككونات»[٨]، وكونات أو Connaught مقاطعة في الركن الشمالي الغربي من أيرلندا احتفظت بطابع يمزج التاريخ بالأسطورة نتيجة بعدها عن مراكز المدنية والتغير التاريخي السريع.

أما العرب فيأتون إلى الرواية، كما إلى أعمال أخرى لييتس، من باب الروحانيات السرية أيضا. في خاتمة كتابه (بير أميكا سايلانتيا لوناي Per Amica Silentia Lunae) ١٩١٧ يشير ييتس إلى أنه أثناء إقامته بباريس في التسعينيات من القرن التاسع عشر تعرف شاباً عربياً وتحدث معه:

> تحدثت مع دارس عربي شاب كشف عن خاتم ذهبي كبير لم يكن صنعه متقنا وإن كان قد اتخذ شكل إصبعه. قال لي الشاب إن الخاتم كان خاليا من المادة المقسية، لأن أستاذه، وهو حبر يهودي، صنعه من ذهب خيميائي (ملاحظة المحرر: ص ٦٠ - ٦١).

في الرواية نفسها يستبدل ييتس الشاب العربي بشخصية رفيق له اسمه ماكلاجان يقول كلاما مطابقا تقريبا لما يقوله الشاب العربي. وماكلاجان نفسه، كما يذكرنا محرر الرواية، شخصية تمثل الصوفي مكريجور ماذرز Mathers وهو مشتغل بالروحانيات لاسيما القبالة (ت ١٩١٨) يذكر ييتس في (مذكراته) أنه قابله عام ١٨٨٧ ونتج عن ذلك دخول ييتس في جماعة تمارس طقوسها السرية[٩].

هذه الإشارات المقتضبة والمبتسرة إلى العرب تأتي ضمن مرحلة مبكرة من اهتمام ييتس المتزايد بالموروث العربي الذي لايتسع المجال للدخول في تفاصيله[١٠] لكنه سيكتسب أهمية أكبر في سياق الرواية حين نعلم رغبة مايكل في نهاية القصة بالذهاب إلى الجزيرة العربية وفارس. تجيء تلك الرغبة بعد لقاء في باريس بين مايكل وماكلاجان أعقب لقاءه بحبيبته مارجريت وتضمن إعلانا أخيراً بفشل المساعي التي عبرت عنها الرواية التي اغترب من أجلها الطائر الأرقط: «لم يعلق مايكل، وإنما ظل صامتا لبرهة يفكر في انهيار حياته وانهيار طموحات هذا الرجل..» (١٠٥). ومن هنا تأتي الرحلة إلى الشرق وكأنها بحث عما يعيد إلى تلك الحياة حيويتها ونضارة حلمها.

- ٢ -

لو انتقلنا الآن إلى توفيق الحكيم لوجدنا جملة من التشابهات والاختلافات المهمة. ففي رحلته المقابلة إلى الغرب يطلق الحكيم عصفوراً آخر تشده أحلام التجدد من ناحية لتحاصره مخاوف الانهيار من ناحية أخرى. ومع أن الكاتب العربي كان بعيدا عن تهويمات ييتس في مذاهب الروحانيات وطقوسها السرية، فإن رحلته لم تخل من أبعادها الروحية التي سيتذكرها كل من قرأ (عصفور من الشرق) ١٩٣٨. تضع الرواية تلك الأبعاد في سياق التضاد مع ما يجده محسن في الغرب من إلحاد ومادية، لكنها ما تلبث أن تضع تلك الأبعاد الروحية نفسها في سياق أكثر التباسا، تماما كما هي العلاقة بالغرب ككل، فعلى الرغم من كثير من الخطابية والمواقف المحسومة مسبقا، فإن في الرواية من الحيرة والالتباس والتعقيد في الموقف أكثر مما وصفت به في التحليلات، والتقويمات النقدية العربية لها. ويدخل في ذلك الالتباس الشكل الروائي نفسه، وإن كان دخوله على مستوى مختلف عن دخول العناصر الأخرى.

كثيرا ما يكون الالتباس سمة تميز العمل الأدبي لأنه يكون علامة على رؤية معقدة ومرهفة، أو مؤشكلة، للعالم لكنه بالتأكيد ليس كافيا وحده للارتفاع بالعمل، فلابد من

تضافر مجموعة عوامل أخرى لتحقيق التميز المطلوب. وما أجده فى (عصفور من الشرق) هو حضور لتلك السمة المميزة لكن دون ارتفاع كبير فى المستوى، فثم عناصر غائبة أخرى ذكرتها بعض الدراسات النقدية، وليس هذا مجال الدخول فى تفاصيلها. على أن التنبه للالتباس فى الرواية ضرورى لتفادى بعض التعميمات التى لم تخل منها بعض التناولات النقدية. يقول محمود أمين العالم:

أما عصفور من الشرق فهو رفض وإدانة لما تطلق عليه اسم مادية الغرب، ودعوة إلى روحانية الشرق، وهى امتداد للبحث التقليدى عن خصوصية الأمة(١١).

ويقول رجاء النقاش:

إن (عصفور من الشرق) تثير مشكلة الصراع بين الشرق والغرب (الشرق يمثل الروح بينما يمثل الغرب المادة)، وأن الغرب نفسه بحاجة إلى الشرق ونزعته الروحية(١٢).

أما غالى شكرى فيلاحظ فى البدء أن فى الرواية «تجسيدا واعيا لموقف التردد بين الحضارتين، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين»، لكنه قرر أيضا أن فى الرواية (رجعية فجة) فى إشارة إلى موقف الحكيم من الفكر الماركسي وبعض أوجه التحضر الغربى فى مقابل الروحانية الشرقية(١٣). إن فى رواية الحكيم تمحورا لا جدال فيه حول الصراع بين شرق وغرب كما أن فيها تغليبا لما يعرف بروحانية الشرق، لكنى أزعم أن الرواية تتضمن إلى جانب ذلك رؤية أكثر التباسا مما بدت لأولئك النقاد أو لما يبدو أنه التقييم السائد الذى تعكسه. ومن ذلك الالتباس مسألة الشكل الروائى نفسه.

إن الشكل الروائى، كما هو معروف، جزء من العلاقة بالغرب، من عملية الأخذ والإفادة من الحضارة الغربية، التى كان توفيق الحكيم شارعا بها، مثل كثير من مجايليه (محمد هيكل، طه حسين، العقاد، ..إلخ)، بل مثل الحياة العربية عموما. وكان الحكيم مدركا تماما لما يفعله على نحو يضعه بمنأى عن ييتس إلى حد كبير. فعلى الرغم من جدة الشكل الروائى بالنسبة إلى الكاتبين، فإن الجدة فى حالة توفيق الحكيم فردية وثقافية معا، بينما هى فردية فقط بالنسبة إلى الكاتب الأيرلندى بحكم الإرث الحضارى الأدبى، بمعنى أنه كان كاتبا يجرب شكلا من أشكال الكتابة الأدبية مستقرا فى ثقافته بعد أن جرب كتابة الشعر. ولم يكن من محض المصادفة أنه فى الوقت الذى كان ييتس يعمل فيه على إنجاز تجربته الروائية، كان ابن وطنه جويس يعيد صياغة تاريخ الرواية بأعماله الكبيرة المعروفة (صورة الفنان فى شبابه) و(يوليس) و(فينيجان مستيقظا)، وفى الفترة نفسها تقريبا التى كان توفيق الحكيم أثناءها فى باريس(١٤).

غير أن المسألة بالنسبة إلى توفيق الحكيم كانت تتخذ أبعادا أخرى بعيدة إلى حد كبير عن مشاغل ييتس الثقافية: فلم يكن تأصيل الشكل الروائى هو ما يشغل الكاتب المصرى فحسب، وإنما كان مشغولا، وربما فى المقام الأول، بما هو أكثر أساسية، أى بتقوية شأن الكتابة النثرية نفسها من حيث هى شكل إبداعى. وقد توقف الحكيم أمام مهمته هذه بطريقة غير مباشرة فى بعض مقالاته فكتب حول تجدد الأدب العربى فى مقالة بعنوان (أثواب الأدب العربى) من كتابه (فن الأدب) ١٩٥٢ يشير فيها إلى النثر بوصفه لغة العصر التى آن أوان نهوضها. فإذا كان الشعر قد غذى الثقافة العربية أزمانا طويلة فإن ذلك كان لعدم قدرة المبدعين العرب على الإفادة من الطاقات النثرية التى مثلها القرآن الكريم من ناحية والقصص الشعبى من ناحية أخرى. وفى هذا السياق يربط الحكيم استمرار الشعر بالبداوة ونهوض النثر بالحضارة ربطا واضحا: «فالشعر زهر قد ينبت فى الخلاء، أما النثر فيحتاج فى نموه إلى العمران» (فن الأدب، ٢٤). أما القصة فكتب أنها وسيلة الأدب للوصول: «إلى شئ عميق دقيق فى حياة الإنسان» لا مجرد تسلية ومتعة إذن (فن الأدب، ٢٢١).

لقد كانت أمام توفيق الحكيم مهمة مزدوجة إذا: تطويع النثر بوصفه شكلاً كتابياً إبداعياً، وتوظيفه لخدمة شكل روائى لم تألفه العربية كثيرا. وفى هذا السياق لايبدو من المبالغ به أن نرى فى عصفور الحكيم طائرا نثريا يجسد مغامرة التجربة الكتابية المغايرة وهشاشتها وهى تخرج للعالم بمخاوف الجدة. وقد يزيد من تلك الهشاشة أن العصفور مضطلع بمهمة ثالثة ربما كانت الأثقل على إهابه الغض: فهو خارج سور ثقافته يواجه اختلاف الحضارة فى رحلة

كشف لاتتوقف عند الآخر، وإنما تتعداه إلى الذات، ثم لا تتوقف عند التعرف بل تتعداه إلى النقد.

إن اختيار الحكيم للعصفور رمزا لتجربته اختيار مثقل بالدلالات. فهو يلتقي مع طائر ييتس الأرقط في الإيحاء بالغربة الفردية، غربة الرؤيا المستيقظة من الحلم العام كما يعبر ييتس، لكنه يخرج عن المحيط الدلالي لذلك الطائر الغربي في أنه يقترب في موقع ضعف لا قوة. إن طائر ييتس طائر متفرد، قد ينكره الآخرون أو يزورون عنه، لكنه يظل شامخا عليهم، كما في وصف محبوبة البطل له بأنه رجل عبقري في معرض وصفها اختلافهما. وفي المقابل لانشعر في تصوير الحكيم لمحسن إلا بالضعف والحبس وإن تضمن ذلك غربة الفنان. فبعد إشارة أندريه له في البداية بأنه (العصفور القادم من الشرق) تأتي ثانية الدلالات في دار الأوبرا حين يقول محسن عن نفسه إن الأمريكيين ينظرون إليه بينهم «كما ينظر الإنسان إلى طائر غريب» ثم يردف متسائلا: «أو لم يروا فنانا قط [؟]» (٢٣). هنا يقف محسن موقفا نقديا إزاء الأمريكيين، ومع أن موقفه يبدو متعاليا فإنه لايخلو من شعور بالخوف والهشاشة، فهو يدرك أنه في الأوبرا يقف في مؤسسة حضارية غربية وغريبة عنه، تماما مثل شعوره بعدم الانتماء في تجربة القداس الكنسي في البدء أو في تجربة العزاء التي تأتي بعد ذلك. على أن تجربته في الأوبرا أكثر التباسا من هذا وسأعود إليها بعد قليل.

في الإشارات التالية إلى العصفور تتعمق دلالات الاغتراب، فيقول محسن لأندريه إنه «دائما في قفص» (٤٦)، وحين يشترى ببغاء ويهديه لفتاته الفرنسية فإنه يؤكد أنه مثل ذلك الطائر (٩٥). وعلى الرغم من العلاقة الواضحة بين ذلك وغرام محسن بالفتاة الفرنسية وتفسير أندريه للقفص بأنه قفص الحب، فإن دلالات العصفور تثير التباسا يبرز في قول أندريه إن محسن عاشق شرقي لأنه «ينفق أيامه في قهوة يحلم» (٦٠). ففي مثل هذه الحالة يبدو محسن سجينا لا لعلاقة حب أو حتى لمجرد وجوده في الغرب، وإنما لانتمائه الشرقي أيضا. وتتضافر هذه الدلالة مع نقد محسن لنفسه في الأوبرا بعد نقده للأمريكيين، فهو يعلق على ارتدائه الزي الأوروبي للحفلات الرسمية (سموكنج) قائلا: «إن بدلته تبدو جيدة من الخارج بينما هي مرقعة من الداخل فيخيل إليه بناء على ذلك بأنه جدير بالنقد أيضا، ذلك أنه «قد دخل بين هؤلاء القوم بالغش والتدليس» (٣٠). كما أنه يتضافر مع اختيار الببغاء كطائر يقدمه هدية لصاحبته سوزي، من حيث إن الببغاء طائر المحاكاة البلهاء، وما يفعله محسن في عاصمة الحضارة الغربية ينطوي على الكثير من بلاهة المحاكاة.

يعزز هذا النقد الذاتي ما يعبر عنه محسن في نهاية الرواية من نقد صارم وشامل للشرق والشرقيين في ردة فعل تبدو وكأنها تسعى لاستعادة التوازن بعد أن غالى الروسي إيفان في إبراز مساوئ الغرب والتغني بجمال الشرق. هنا يجد العصفور القادم من الشرق نفسه في مواجهة عصفور يزمع الرحيل في الاتجاه المعاكس وعلى نحو يذكر بمايكل في رواية ييتس: يقول إيفان: «أيها الصديق!.. إلى الشرق!.. إلى الشرق!.. فلنرحل إلى الشرق.. إن أجمل ما بقى لأوروبا إنما أخذته عن الشرق!.. إن العودة إلى الهدوء والصفاء هي في عودتنا إلى فضاء الصحراء..» (١٨٠). إزاء هذه الحماسة الرومانسية المنقطعة النظير لطوباوية الشرق تتوارد إلى ذهن محسن مشكلات الشرق التي يعرفها فيستعرضها في نفسه حتى يصل إلى خلاصة مرة هي: «نعم، اليوم لايوجد شرق!.. إنما هي غابة على أشجارها قردة، تلبس زي الغرب، على غير نظام ولاترتيب ولا فهم ولا إدراك» (١٩١). لكن محسن لم يقل ذلك لصاحبه الروسي رأفة به بعد أن تقطعت به السبل في منطقته وكنف موروثه الحضاري الغربي. يكفي أن محسن قد قاله لنفسه، وأنه بقوله ذاك إنما يقف موقفا نقديا إزاء تجربته هو قبل أي أحد آخر، فما أقرب تشبيهه للشرقيين بالقردة من تشبيهه لنفسه في دار الأوبرا بذلك «الصعلوك القادم من الشرق» (٣٠).

الملاحظة الانتقادية الأخيرة، شأن سابقتها حول التدليس، في إطار ذهاب محسن إلى الأوبرا. والواقع أن هذا هو شأن الملاحظات الانتقادية الأخرى، فإن تلك الملاحظات غالبا ما تأتي إما من الزاوية التي يمكن أن ينظر الغربيون من خلالها إليه، أو في سياق التعليق على وجهة نظر غربية إزاء الشرق، كما في حالة إيفان. ومن المهم أن توضع هذه الملاحظات جنبا إلى جنب مع الملاحظات الملتبسة الأخرى التي يعبر عنها الرمز بالعصفور، والتي ترد في ظروف مغايرة، كحيرته عند دخول الكنيسة في أول القصة، أو كتذكره

لحادثة الجندى البريطانى فى مصر، أو حادثة والده القاضى مع ابن المدير وما تستثيره تلك الحادثة من التباس فى العداء بين المصريين والإنجليز. وفى الحالة الأخيرة يبدو النقد فى اكتشاف محسن أن الجميع يتساوون فى النشأة على الكراهية(٣٣)، وإذا كان فى الإنجليز ظلم وغش فإن مثله موجود بين أبناء الوطن الممالئين للمستعمر (٣٣ ـ ٣٦).

من ناحية أخرى، وفى تعميق للالتباس الذى أشير إليه، تلوح بوادر مأزق فكرى ثقافى آخر لدى محسن نفسه. هذا المأزق يذكرنا، رغم أنه لم يتطور كثيرا، بالأزمة الروحية التى تعصف ببطل ييتس. فها هو «يطالع أفكارا مختلفة من الإغريق إلى فولتير، ويشاهد وقائع مضطربة» وها هى نتائج ذلك تتضح فى علاقته الإيمانية بالسيدة زينب «حاميته الطاهرة»:

إنها لحمى تعصف بكل رأس، وإن رأسه قد أصبح كبقية ما حوله من رؤوس؛ فقاعة بين فقاقيع تملؤها الأفكار والحوادث وتتدافع فى شبه إناء من خمر مغلى!.. ليس فى حياته اليوم إذن مكان تهبط فيه (السيدة) بردائها الأبيض (١٠٦).

هنا يقترب محسن من مايكل فى تحديد إشكالية روحية تتجاوز الفرد إلى الثقافة ككل، لكنه لا يصل إلى الحد الذى يصل إليه مايكل، والسبب هو أن الثقافة العربية الإسلامية لم تصل إلى ذلك الحد من التأزم. فمهما ارتفع حد النقد لايمكن لأحد أن يقول إن الإسلام قد توارى مثلما توارت المسيحية. لكن اقتراب محسن من تحديد الأزمة يقرب (عصفور من الشرق) من أدب الاعتراف كثيرا، وإن لم تتوغل فيه تاركة مع ذلك سمات التباس تدخل فى لحمة العمل وتغنيه.

أخيرا، يمتد سياق الالتباس ليشمل مفهوم الغرب فى الرواية. فالسؤال الذى لم نطرحه حتى الآن هو: أى غرب هو الذى يتعرض للنقد؟ ثمة تداخل هنا ناشىء عن تداخل المواقع الحضارية واختلافها. فمن ناحية نلاحظ أن جزءا من النقد الحاد يتجه إلى الأمريكيين، وإن لم يكن واضحا فى بعض الأحيان من الذى يوجهه، أهم الفرنسيون أم محسن أم الصوت الروائى؟ فالأمريكيون هنا رمز للرأسمالية والمسؤولون عما حل بفرنسا من وبال الاستثمار «وإن فرنسا الآن فريسة أصحاب المال الأمريكيين» (٤٤)، بينما يتجه نقد إيفان، إلى الروس أو المعسكر الشيوعى الذى كان فى طور التشكل آنذاك. أما الفرنسيون فليس من الواضح أين يقفون وإن كان الأقرب أنهم مستثنون من أكثر النقد الموجه للغرب، فقد وقف الحكيم أمامهم موقف الإعجاب والانبهار إلى حد يذكر بموقف ييتس من قبل. فالفرنسيون أقرب إلى تمثيل الجوانب التى تعجب محسن فى الحضارة الغربية: الأوبرا، بيتهوفن، أناتول فرانس، الثقافة التى ينالها من مطالعاته. كل ذلك سبب فى الالتباس وناشىء عنه فى الوقت نفسه.

ـ ٣ ـ

حين نعود إلى ييتس فى رواية (الطائر الأرقط) وفى أذهاننا بعض التفاصيل التى ذكرت قبل قليل، سنلاحظ عددا من أوجه الشبه والاختلاف منها ما ذكرت ومنها ما يحتاج إلى مزيد من التأمل. والمهم بالطبع هو التوصل إلى ما تدل عليه تلك الأوجه فى محاولتنا النفاذ إلى العملين الأدبيين من ناحية، وفهم العلاقات الثقافية الأدبية من ناحية أخرى، بوصف تلك العلاقات منطقة لاتتضح فيها الروابط التشابهية فحسب، وإنما الخصوصيات والتمايزات أيضا.

بين المسائل الثلاث التى تمحور حولها النقاش ـ الموقف إزاء الذات والآخر، تجربة الكتابة الروائية، ورمز الطائر الموظف للإيحاء بالمسألتين الأخريين ـ اتضح الدور المركزى للمسألة الأولى من حيث هى منطلق موضوعى أو ثيمى للأخريين. فكلتا الروايتين كتبتا للتعبير عن موقف إزاء الثقافة ببعديها الذاتى والأخروى. واتضح أن الثقافة الغربية، وليس الثقافة (الشرقية)، هى منطقة الالتقاء الرئيسة بين العملين، وأن ذلك الالتقاء كان حول مشكلات تلك الثقافة وتوجيه النقد لها. وفى هذا الإطار اتفق النقد عند المسألة الروحية بوصفها إشكالية الغرب الكبرى.

لكن ما الذى يتضمنه هذا النقد بزواياه الذاتية والأجنبية؟ فى المقارنة الثقافية/ الأدبية التى تنشئها هذه الملاحظات يمكن القول دون تردد إن الحكيم فى (عصفور من الشرق) يعبر عن الموقع الثقافى العام لمصر وللمنطقة العربية (الشرقية بمعنى من المعانى) إزاء الغرب بما هو قوة مهيمنة حضاريا وسياسيا، بينما يبدو ييتس معبرا ـ على نحو لاشعورى على الأرجح ـ عن الهيمنة الغربية على الرغم من نقده لها وعلى النحو الذى سأزيده تفصيلا بعد قليل، فهو

واقع فيها بل متماه معها كما لابد أن يفعل. وفى هذا الاختلاف الموقعى اختلاف فى النقد، ومن يقع عليه ومن يوجهه. الحكيم ينقد الغرب على لسان الغربيين، على طريقة وشهد شاهد من أهلها، لكنه يخفف ذلك النقد بتوجيه نقد معاكس إلى بلاده وثقافته هو. بينما فى حالة ييتس ينبع نقد الغرب منه هو كغربى أو من أشخاص غربيين، وليس لديه شخصية شرقية توجه ذلك النقد وتقابل إيفان عند الحكيم، أى أن مايكل أو ييتس هو الوحيد الذى يمارس نقد الغرب، وبتعبير آخر لايوجد لدى ييتس شخصية شرقية تبدى وجهة نظرها فى الغرب أو فى الشرق، وإنما هى نظرة غربية مؤطرة بإطار غربى. وفى هذا مغايرة واضحة لما نجده لدى الحكيم حيث تتقاطع الشخصيات وتسمع وجهة نظر الغربى فى *الغرب وفى الشرق معا.*

ما الذى يعنيه هذا؟ إنه دون شك متصل مباشرة بمساحة حضور الآخر فى كل من العملين: مساحة الغرب فى (عصفور من الشرق) أكبر من مساحة الشرق فى (الطائر الأرقط) ومساحة النقد الذاتى فى الأولى أكبر منها فى الثانية، بمعنى أن ييتس معنى بنقد التجربة الحضارية الغربية بإيضاح أزماتها ولكنه ليس معنيا بما قد يكون لدى الشرق من أزمات، مثلما أنه ليس بحاجة إلى الآخر الحضارى ليمارس النقد لنفسه أو للآخر. لكن الحكيم، وهو يخوض تجربة حضارية مغايرة، ومن منطلق مغاير أيضا، بحاجة إلى الآخر حاجة ماسة، تماما كحاجته إلى وجهة نظره هو باعتباره شرقياً. أما السبب فيعود كما هو واضح، إلى تعالى الأنا الحضارية عند ييتس واكتفائها بنفسها تقريبا، حتى فى حالة النقد الذاتى (فدور الشرق هنا دور جزئى وليس أساسياً)، بينما تتطامن تلك الأنا عند الحكيم، حتى فى معرض الهجوم على الآخر. فإذا أضفت إلى ذلك أن محسن يعيش حالة قلق حضارى تزعزع بعض ثوابته حتى يكاد الغرب يحل قيمه الحضارية محل تلك الثوابت اتضح أى اختلاف نتحدث عنه هنا. فهل من الغريب والحال كذلك أن يكتفى طائر ييتس بالتطلع إلى الشرق البعيد دون الرحيل إليه اكتفاء بما فى عالمه الأوروبى، بينما يقضى طائر الحكيم زمنه الروائى كله فى الغرب يتفاعل معه مشاهداً متثقفاً وعاشقاً ناقداً؟

أضف إلى ذلك أن مفهوم الشرق عند ييتس يظل غائماً تهيمن عليه التصورات الرومانسية القديمة غير المعنية بالاختلافات الحضارية: «الجزيرة العربية وفارس» كافيتان لاختصار الشرق، وليس ثمة حيرة أو تباين فى الأحكام يوازى ما لدى الحكيم إزاء فرنسى وأمريكى وروسى، أو فولتير وبيتهوفن وماركس. ومن يعرف أعمال ييتس يدرك أننا نتحدث عن كاتب غربى استثنائى فى سعة اهتماماته العربية، وسيدرك معنى ألا يؤدى ذلك إلى تكون معرفة بالعرب أو بالشرق عموما توازى ما كان لدى كاتب عربى كالحكيم من معرفة بالغرب. صحيح أننا نتحدث عن عمل مبكر للكاتب الأيرلندى لكن الأعمال التالية على توسعها فى المعرفة لم تصل بالكاتب إلى تكوين حصيلة ثقافية عن العرب أو غيرهم توازى ما كان بإمكان أصغر كاتب عربى أو شرقى أن يكونه عن الغرب من معرفة.

إن وضع ييتس فى سياق المقارنة الحالية من كاتب عربى وفى إطار اهتماماته العربية يكشف عن جوانب من مواقفه ورؤاه يصعب تبينها خارج تلك المقارنة وذلك الإطار. أقول هذا وفى ذهنى المقالة التى كتبها إدوارد سعيد عن «ييتس ومناهضة الاستعمار» مؤكداً فيها انتماء ييتس إلى تيار المقاومة التحررية التى ينتسب إليها أكثر ما يعرف بالعالم الثالث نتيجة لموقع أيرلندا بوصفها مستعمرة بريطانية وصراعها القديم للتخلص من البريطانيين [١٥]. والحق أن بعض أعمال ييتس تذكرنا فعلا بأن الشاعر والكاتب الأيرلندى خاض معركة سياسية وثقافية من أجل تحرر بلاده. ولعل من الصدف أن يكون العام ١٩١٩ عاما له فى تاريخ أيرلندا الحديث حضور يذكرنا بالعام نفسه فى تاريخ مصر الحديث. وليتس قصائد فى تلك المناسبة وغيرها، مثل قصيدته «فصح ١٩١٦» التى تؤرخ لعام نضالى أيرلندى آخر ضد الإنجليز، وهى نص شعرى عميق وجميل فى فلسفة النضال ومعنى المقاومة والموت فى سبيل الوطن.

لكن إلى جانب هذه الصورة المغايرة لييتس، الصورة التى لم يألفها نقاده الغربيون الكثر ممن اعتادوا اعتباره غربيا مكرسا، نجد أنفسنا أيضا أمام جانب آخر غير الجانبين الغربى المكرس والنضالى الذى أبرزه سعيد. إنه جانب آخر لعلاقة ييتس بالعالم الثالث اتضح من مقارنة الكاتب الأيرلندى

بكاتب عربى، علاقة تقلل من تآلف ييتس مع كتاب ذلك العالم وتذكرنا مرة أخرى بأن أيرلندا وإن قاومت استعماراً يفرضه الغرب على بعض أجزائه ليست بلدا آسيويا أو أفريقيا فى مقاومتها، كما يشير إلى ذلك سعيد نفسه، فثمة إرث حضارى يخلق هذه المسافة بين ييتس والعالم غير الغربى، إرث يجعل كتابة الرواية بالنسبة إليه إشكالية فردية لاثقافية حضارية، مثلا، أو يجعل الشرق قابلا لأن يختصر جغرافياً وتاريخياً دونما كبير عناية بالاختلافات والتفاصيل («الجزيرة العربية وفارس»)، والأهم من ذلك هو تحول ذلك الإرث إلى جملة من الصور والقيم التى تشكل الذات والعالم دون وعى أو تمحيص. معطيات توازى ما يحمله أى شخص آخر من موروثه الثقافى، وهو ما تكشف عنه قصيدة مثل «هدية من هارون الرشيد» التى تقوم على تصنيف للعرب بوصفهم حسيين تأتيهم المعرفة من اللاوعى، واليونانيين (أى الأوربيين) بوصفهم مثقفين عقلانيين. هذا بالطبع بالرغم مما يتميز به موقف ييتس من إعجاب استثنائى بالثقافة العربية وغيرها من الثقافات الشرقية كالهندية واليابانية.

أما توفيق الحكيم، فإن وضعه فى السياق المشار إليه هنا محرض على أسئلة إبداعية وثقافية قد تولد منها إجابات مختلفة عما يطرحه السياق المحلى: معنى التأزم الحضارى الغربى بالنسبة إليه مقارنا بالتأزم نفسه لدى ييتس، ودلالات اختيار العصفور رمزاً، وما تعنيه الكتابة الروائية له. هذا بالإضافة إلى الفرق بينه وبين مقابلة الغربى فى النظر إلى ثقافته وثقافة الآخر، فمعرفة الحكيم بالغرب لا تقارن كما رأينا بمعرفة ييتس بالشرق أو بمصر. وكان من الطبيعى والحال كذلك أن تأخذ الكتابة الروائية بعدا خاصة لدى الحكيم، فهى شكل ولد فى الثقافة العربية فى لحظة مهمة من لحظات الصراع الحضارى والسياسى، وكان من الطبيعى أن تعبر عن ذلك بأن تصير إطارا يتسع للتعبير عن هموم كثيرة ليس تأصيل البعد السردى إلا واحدا منها، فهى كتابة تتضمن الخطاب السياسى مثلما تتضمن الحوار الحضارى، وتتسع للقص وتقنياته مثلما تتضمن الموقف الفكرى وإشكالاته ولم يكن مرد ذلك فى ظنى هو صعوبات البدايات فحسب، وإنما خصائصها أيضا، وربما أهم من ذلك طبيعة الانتقال الذى تمر به الأشكال والأفكار عند انتقالها من بيئة إلى أخرى، ومن الأجدى فى تلك الحالات أن ننظر فى تلك المراحل ونتاجاتها ضمن خصوصيتها، فلا نحاكمها بمعايير مراحل أو تكوينات ثقافية مغايرة. على أن من الضرورى ألا يؤدى ذلك إلى التعامل مع تلك المراحل على أنها جزر ثقافية وتاريخية معزولة، فإذا كانت لها قيمها الخاصة، الشكلية والموضوعية، فإنها تشترك مع غيرها فى قيم كثيرة أخرى، ومن هنا فإن تقدير الموقف الحائر أو الملتبس عند محسن فى (عصفور من الشرق) لا يلغى موقف التحفظ أمام خطب إيفان السياسية والثقافية الحاسمة. وهذا مبحث يغرى بالمضى فيه، لكنه يخرج إلى فضاءات أبعد من أن يتحملها حيز هذه المقارنة.

هوامش:

(١) الطبعة المشار إليها من الرواية هى، **The Speckled Bird**: With Variant Versions, annotated and ed. by William H.O' Donnell (Canada: McClell and Stewart Ltd., Yeats Studies Series 1976).

(٢) التأزم الحضارى الغربى موضوع ضخم فى الفكر الغربى الحديث وفى مختلف فروع المعرفة تقريبا، لاسيما فى الثلث الأول من القرن العشرين، فقد تحدث عنه فلاسفة مثل هوسرل وهايدجر وريكور وعلماء مثل ماكس بلانك ونقاد مثل كودويل، وشعراء مثل فاليرى و ت.س. إليوت، وغيرهم كثير.

(٣) أشير هنا إلى محرر الرواية وليم أو دونيل (الهامش السابق)، ورتشارد إلمان، أحد أشهر من تناولوا ييتس نقديا. انظر R. Ellmann, **Yeats: the Man and the Masks** (New York: E.P. Dutton, 1948).

(٤) إحدى دلالات «البلاغة» فى اللغة الإنجليزية هى أنها استخدام زائف للغة إما للإقناع أو استثارة الإعجاب.

(٥) يتكرر اهتمام ييتس بهذا الموضوع فى كتابه «رؤيا» وفى قصيدة نشرت عام ١٩٢٣ بعنوان «هدية من هارون الرشيد» تروى قصة مستمدة من سيرته هو

حين تزوج من سيدة علمته، كما يقول، «الكتابة الأوتوماتيكية». فى القصيدة تقوم بذلك الدور بدوية عربية يتزوجها قسطا بن لوقا بعد إلحاح الخليفة هارون الرشيد. وقسطا هو ممثل ييتس فى القصيدة، لاسيما من حيث هو بيزنطى يحمل روح الثقافة اليونانية.

(٦) Harold Bloom, "The Internalization of Quest Romance", **Romanticism and Consciousness** ed. Harold Bloom (New York: W. W. Norton, 1970) pp. 3-24.

(٧) يشير محرر الرواية إلى ذلك ويستشهد بما يقوله ييتس فى مقدمة كتابه: الوردة السرية **The Secret Rose** (١٩٨٧) معبرا عن الإشكال نفسه.

(٨) وردت هذه الملاحظة فى كتاب ييتس **أساطير Mythologies** ويستشهد بها محرر الرواية (ص ٦٠ ـ ٦١).

(٩) **Memoirs**, ed. Denis Donoghue (London: Papermac, 1988) ص٢٦ يقول محرر رواية الطائر الأرقط إن ماذرز أشار إلى كتاب عنوانه فامافراتيرنيتاتيس نشر حوالى عام ١٦١٤ لخصه ماذرز مشيرا فى تلخيصه إلى عربى يحتل منصبا قياديا ضمن ثلاثة يرأسون النظام السرى للجماعة، وأن ذلك العربى كان فى السنة الثالثة والستين بعد الأربعمائة. وفى الرواية نلاحظ أن ماكلاجان يشير إلى اثنين من أولئك القادة مستثنيا العربى.

(١٠) ضمن توظيفات ييتس العديدة للعرب هناك تناوله الطريف شخصة ليو الأفريقى (الحسن الوزان الفاسى) فى مجموعة من الرسائل المتخيلة بينه وبين تلك الشخصية التى اهتم بها ييتس فى فترة تقارب فترة كتابته للرواية، وهى فترة طغت عليها اهتماماته بالسحر والطقوس الروحانية. ولى ورقة حول علاقة ييتس بليو نشرت باللغة الإنجليزية عنوانها: The Antithetical Arab: Leo Africanus and Yeats" (العربى المضاد: ليو الأفريقى وييتس) نشرت ضمن الكتاب الدورى لقسم اللغة الإنجليزية ـ جامعة الملك سعود: Studies in English: دراسات فى اللغة الإنجليزية (الرياض: مركز البحوث التابع لكلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦) ص ص ١١ ـ ٣٧. وانظر أيضا الدراسات الموسعة والتأسيسية للاهتمامات العربية عند ييتس فى دراسة سهيل بشروئى: «اهتمامات ييتس العربية» فى كتاب: Norman Jeffares et al, eds. **In Excited Reverie** (London: Macmillan,)

كما فى دراسته الأخرى ؛

"Yeats, India, Arabia and Japan: The Search for a Spiritua Philosophy", in 1965), Wolfgang Zach et al., eds., **Literary Interrelations: Ireland, England and the World** SECL Studies in English and Comparative Literature, Narr, Tubingen: p. 225.

(١١) **أربعون عاما من النقد التطبيقى** (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٤) ص ٣٥.

(١٢) أدباء معاصرون (د.م.د.ن.: ١٩٧٢) ص ٥٦.

(١٣) ثورة المعتزل: دراسة فى أدب توفيق الحكيم (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢) ص ص ١٤٤ ـ ١٤٥، ١٥١.

(١٤) كان كثير من الأدباء البريطانيين والأمريكيين المقيمين بباريس فى العشرينيات والثلاثينيات يلتقون فى مقهى «شكسبير ورفاقه» أو Shakespeare and Company الذى كان عبارة عن مقهى ومكتبة فى آن افتتحته الأمريكية سيلفيا بيتش Beach سنة ١٩١٩ على الضفة اليسرى. وكان جويس ممن يرتادون ذلك المقهى الذى أغلق عام ١٩٤١، ولكن يبدو أن توفيق الحكيم لم يعرف هذه الأماكن ولم يلتق بأى من الكتاب الغربيين هناك.

(١٥) Edward Said, "Yeats and Decolonization," **Literature in the Modern World** ed. Dennis Walder (Oxford: Oxford UP, 1990) pp. 34-41.

المراجع

العربية

١ ـ توفيق الحكيم: **فن الأدب** القاهرة: المطبعة النموذجية، د. ت.

٢ ـ توفيق الحكيم: **عصفور من الشرق**. القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت.

٣ ـ غالى شكرى: **ثورة المعتزل** دراسة فى أدب توفيق الحكيم. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢ .

٤ ـ محمود أمين العالم، **أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة**. بيروت: دار المستقبل العربى، ١٩٩٤ .

٥ ـ رجاء النقاش، **أدباء معاصرون**. د. م.، د. ن.: ١٩٧٢ .

الأجنبية:

١ ـ سعد البازعى: The Antithetical Arab: Leo Africanus and Yeats", **Studies in English**. Riyadh: King Saud University, Refereed Studies by the Faculty of Arts, 1996.

٢ ـ هارولد بلوم: Bloom, Harold. **Romanticism and Consciousness**. New York: W. W. Norton, 1970.

٣ ـ إدوارد سعيد: "Yeats and Decolonization". **Literature in the Modern World**. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford: Up, 1990. pp. 31 - 34.

٤ ـ رسائل ييتس: Wade, Allan, ed. **The Letters of W.B. Yeats**. London: Rupert Hart Davis, 1954.

٥ ـ كتاب ييتس رؤيا: Yeats, W. B. **A Vision**. London: The Macmillan Publishing, 1966.

٦ ـ الطائر الأرقط: W.B. Yeats. **The Speckled Bird**. Annotated and Ed. By William H. O'Donnell, Yeats Studies Series, Canada: McClell and Stewart Ltd., 1976.

رواية الغربة:

الحب فى المنفى

لبهاء طاهر

محمد مصطفى بدوى*

ليس أدب الغربة بالظاهرة الجديدة فى الأدب العربى الحديث، ولا هو غريب على الأدب العربى القديم الذى يشغل الحنين إلى الديار فى شعره حيزا غير ضئيل. إن أول عمل أدبى جاد فى تاريخ النهضة الحديثة وهو (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) (١٨٣٤) كان من أدب الغربة كذلك يمكن أن ندرج تحت هذا العنوان بعض نتاج الأديب الكبير أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ـ ١٨٨٧). وغنى عن الذكر أيضا ماكان لأدب المهجر الأمريكى فيما بعد، شماله وجنوبه، من دور كبير فى تطوير الحركة الرومانطيقية العربية، ولا سيما فى ميدان الشعر: فى حساسيته ولغته وأشكاله جميعا. كذلك كانت الغربة عنصرا مهما من عناصر تجربة الشعر الحديث؛ بحيث نجد دواوين بأسماء مثل (أشعار فى المنفى) لعبد الوهاب البياتى و (خطوات فى الغربة) لبلند الحيدرى، ناهيك عن الكثير من نتاج شعراء فلسطين الذين فرضت الغربة عليهم فرضا. أما فى مجال الرواية، فمن المعروف أن أول رواية عربية أجمع النقاد ومؤرخو الأدب على قيمتها الأدبية، وهى رواية (زينب) ١٩١٣، استلهمها صاحبها محمد حسين هيكل من تجربة الغربة عن الوطن أثناء دراسته فى فرنسا، ومن ثم كان التغنى بالريف المصرى فيها مصدره حنينه إلى وطنه بقدر ما كان تعبيرا عن موقف سياسى عام هو جزء من الحركة الوطنية المصرية. ثم توالت الروايات العربية التى تدور أحداثها أو بعض أحداثها فى الغربة. والغربة هنا تكاد تعنى ـ دائما أو على الأقل فى البداية ـ أوروبا وبالذات فرنسا وإنجلترا وإلى حد ما ألمانيا، ويصف فيها مؤلفوها تجارب أبطالهم فى الغرب وبعضها ينهج سبيل السيرة الذاتية. وأمثلة ذلك، إن قصرنا حديثنا على الرواية المصرية (أديب)، ١٩٣٥، لطه حسين و (عصفور من الشرق)، ١٩٣٨، لتوفيق الحكيم و (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ ليحيى

* أستاذ الأدب العربى ـ جامعة أكسفورد.

حقى، و (الساخن والبارد)، ١٩٦٠، لفتحى غانم، و (قدر الغرف المقبضة)، ١٩٨٢، لعبد الحكيم قاسم، و (الحب فى المنفى)، ١٩٩٥، لبهاء طاهر. بل يمكن إضافة أحدثها وهى (أوراق سكندرية)، ١٩٩٧، لجميل عطية إبراهيم، وهى تقطر بالشعور الممض بالغربة والحنين إلى الوطن على الرغم من أن أحداثها تدور فى مصر بعد عودة الراوى من غربته التى دامت سنوات طويلة فى أوروبا. كذلك، كان من نتائج الظروف السياسية والاقتصادية التى مرت بها مصر أن ظهرت ونشطت حركة الهجرة من مصر للعمل ليس فقط فى أوروبا بل فى شتى بقاع العالم العربى؛ حيث تتوفر العمالة، مما أدى إلى ظهور كتابات روائية تدور حول تجربة العمالة المهاجرة مثل رواية جمال الغيطانى (رسالة البصائر فى المصائر) ١٩٨٩.

وقد اخترت لهذا المقال رواية (الحب فى المنفى) لاعتبارات عدة، أهمها إيمانى بأن هذه الرواية هى من أنضج الروايات التى تنضوى تحت عنوان «رواية الغربة»، وهى تثير بعض القضايا التى تميز أدب الغربة القصصى. وليست رواية (الحب فى المنفى) بالعمل القصصى الوحيد لبهاء طاهر الذى تدور أحداثه أو بعض أحداثه فى أوروبا، فقد سبق أن قدم لنا قصة «بالأمس حلمت بك» (١٩٨٣) وتقع أحداثها فى «مدينة أجنبية فى الشمال» وما من شك فى أنها من أروع وأعمق ما أنتجه أدب الغربة. كذلك تشمل رواية (قالت ضحى) ١٩٨٥ جزءا كبيرا يكاد يصل طوله إلى نصف الرواية اختار لخلفيته مدينة أوروبية أخرى، وإن كان حددها هذه المرة فجعلها روما.

ولأن بهاء طاهر روائى قدير، فإنه لايمكن اختزال أدبه فى صفة واحدة؛ فهو على الرغم من بساطة لغته الخادعة من أشد كتاب العربية المعاصرين تركيزا فى الرؤية وتعددا فى الأبعاد وشمولا فى الدلالات. لذلك، أخطأ الناقد محمود حنفى كساب فى عرضه الرواية (الحب فى المنفى) الذى نشره فى جريدة «أخبار الأدب» (العدد ٢٠٤ الموافق ١٧ أغسطس ١٩٩٧) تحت عنوان «الأحلام المنطفئة فى رواية الحب فى المنفى» حين قال:

وهكذا نرى أن بهاء طاهر قد انخرط فى كوكبة الذين كتبوا عن أوروبا وتجربتهم فيها، ولقاء الحضارتين الشرقية والغربية. وكلهم ـ دون استثناء [ويقصد أبطال روايات «أديب» و «عصفور من الشرق» و «قنديل أم هاشم» و «موسم الهجرة إلى الشمال»] كانوا رجالا أشرعوا آلاتهم فى المرأة الأوروبية التى منحتهم الفتات وبخلت عليهم بالعقل والمعرفة والتقدم. ولذا فإن الرواية من هذا الجانب لاتقدم شيئا جديدا يختلف عما قدمه الرواد من تجارب السفر إلى الغرب والانخراط فى ثنايا نسائه وبين أحضانهن.

هذا كلام غير صادق على الإطلاق؛ إذ إن رواية بهاء طاهر تقدم شيئا جديدا، بل أشياء جديدة، وهذا هو سر روعتها. فليس إشكال العلاقة بين الشرق والغرب إلا عنصرا واحدا من عدة عناصر متشابكة ومتداخلة تتألف منها هذه التجربة الإنسانية العميقة. هذا بالإضافة إلى أن معالجة بهاء طاهر لمشكلة العلاقة بين الشرق والغرب تختلف اختلافا بينا ـ فى طبيعتها وفيما تنطوى عليه من موقف وفلسفة ـ عن معالجة من سبق من الكتاب العرب، مصريين كانوا أو غير مصريين.

وعلى الرغم من أن زمن الرواية ـ أى الزمن الذى تشغله أحداث الرواية منذ بداية حب الراوى فى المنفى حتى نهايته ـ لايتعدى بضعة شهور فى عام ١٩٨٢، فإن الروائى، عن طريق استخدامه وسائل السرد الحديثة مثل استرجاع الماضى أو مايعرف باسم «الفلاش باك»، يتمكن فى مواضع مختلفة من الرواية، وعلى فترات متباينة يتداخل فيها الماضى والحاضر، من تغطية حقبة طويلة من الزمن تبدأ فى طفولة الراوى وتنتهى فيما يبدو بوفاته، وهو على حد وصفه رجل «عجوز». وهى حقبة تسجل التطورات الخطيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى والعربى خلال تاريخه الحديث. ويتم هذا التسجيل عن طريق مزج التجارب الشخصية الفردية بالأحداث السياسية العامة، وليس عن طريق مجرد السرد التاريخى الموضوعى المباشر. ويحدث هذا المزج حتى حين يعرض المؤلف لوقائع حقيقية ويستعين بالوثائق التاريخية كما

يقر فى كلمته الختامية التى ترد بعد الفصل الأخير (فى طبعة دار الهلال للرواية المنشورة فى يوليو ١٩٩٥). وهكذا، نشاهد من خلال تجربة الحب الشخصية، ضمن ما نشاهد، بانوراما المجتمع العربى الحديث بهمومه وأزماته وآلامه.

فبالإضافة إلى القصة الرئيسية للرواية، وهى قصة حب الراوى فى المنفى ـ كما يدل على ذلك عنوان الكتاب ـ تضم الرواية مجموعة «ثيمات» أو خيوط سردية أو قصص ثانوية يتداخل بعضها فى بعض ويتآلف ويتطور ويغيب ثم يعود للظهور؛ بحيث يصبح شكل الرواية أدنى إلى شكل السيمفونية. ونستطيع أن نلخص ثيمات الرواية أو موضوعاتها فيما يلى: أولا ـ علاقات زوجية أو غرامية. وتشمل حب الراوى لبريجيت، وزواج الراوى بمنار، وزواج بريجيت بألبرت وزواج يوسف بإيلين، وعلاقة إبراهيم المحلاوى بخطيبته شادية. ثانيا ـ علاقات صداقة أو زمالة. وتشمل علاقة الراوى بإبراهيم المحلاوى، وعلاقة الراوى بالصحفى برنار. ثالثا ـ قضايا عامة ندرك معظمها من خلال هذه العلاقات. ومنها قضية حرية الصحافة فى العالم، وطرق التعذيب التى تمارس فى السجن السياسى فى شيلى وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية وفى القارات الأخرى، وغزو إسرائيل لبنان، والخيانة كما تظهر فى قصة الأمير حامد المليونير الخليجى، وانتشار التفكير الأصولى الرجعى الإسلامى أو مايسميه الراوى «العودة إلى الكهف المعتم»، وإشكال العلاقة بين الشرق والغرب أو بالأحرى بين الشمال والجنوب، بين الأوروبى الأبيض والأفريقى الأسود.

تبدأ أحداث الرواية فى سنة ١٩٨٢، وهى سنة غزو إسرائيل لبنان. وليس ورود هذا التاريخ اعتباطا بل هو اختيار مقصود من قبل الروائى؛ لأن هذا الغزو بما أدى إليه من جرائم وحشية مثل مجازر صبرا وشاتيلا له علاقة مباشرة بأحداث الرواية وتطورها، بسلوك شخصياتها الرئيسية وبتأثير بعضهم فى بعض. وكما يقول الراوى فى هذه العبارة الموجزة شديدة الدلالة: «ولكن كل شئ تغير بعدما حدث فى لبنان» (ص ١١٧). هذا وإن كانت الأحداث فى لبنان لم يرد ذكرها إلا فى حوالى منتصف الرواية (ص ١١٨).

الرواية جميعها مكتوبة بضمير المتكلم اللهم إلا قصة زواج بريجيت بألبرت، فهذه ترويها بريجيت نفسها حين تقصها على الراوى. ولضمير المتكلم مزاياه وعيوبه فى السرد؛ فهو يتيح للروائى فرصة أن يعرض للقارئ جميع ما يطرأ فى ذهن الراوى من أفكار وهواجس وخطرات وانفعالات، مما يضفى على السرد غزارة وعمقا وواقعية يوفرها الاعتماد على تيار الوعى. إلا أنه فى بعض المواقف، وعلى مستوى سطحى، يقلل من الواقعية بمدلولها الساذج، وهو ما نشعر به فى نهاية الرواية حين يصف لنا الراوى تجربة إشرافه على الموت مما يجعلنا نتساءل عن مصداق مثل هذا الوصف وكيف أمكن توصيله إلى القارئ، وطبعا لا يطرأ هذا التساؤل حين يتقمص الروائى شخصية الراوى العليم بكل شئ. هذا وإن كنا عن طريق استخدام خيالنا لانجد من الصعوبة فى قبول مايرفضه المنطق أكثر مما نجد فى قبول شخصية من شخصيات فن الأوبرا تجأر بصوتها وتغنى وهى على فراشها تعانى من سكرات الموت. والراوى لانعرف اسمه وإن كنا طبعا نعرف الكثير عنه، وما نعرفه ندركه مما يعرضه هو علينا مباشرة فى تأملاته وأفكاره ومن مواضع عدة فى الحوار.

يبدأ الراوى فيحدثنا عن كيفية تعرفه على المرأة التى سيقع فى غرامها فيما بعد ـ بريجيت التى يصفها بأنها صغيرة وجميلة (كانت فى الواقع فى سن السابعة والعشرين) بينما هو على حد قوله كان «عجوزا وأبا ومطلقا» (ص ٥). كان كلاهما أجنبياً فى مدينة «ن» ـ هى كما سنعلم فيما بعد من النمسا ـ وهو قاهرى «طردته مدينته للغربة فى الشمال»، وباقتصاد شديد يلمح إلى الفارق بين الشرق والغرب فيقول:

> كانت مثلى أجنبية فى ذلك البلد لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها.

الراوى صحفى كان يشغل وظيفة مرموقة هى نائب رئيس تحرير صحيفة، ولكنه أبعد عن القاهرة ليعمل مراسلاً صحفيا لهذه الصحيفة فى هذا البلد الأجنبى، وذلك بسبب موقفه السياسى؛ إذ ظل ناصريا بعد وفاة عبد الناصر وتغير الأوضاع السياسية إثر ذلك.

كان الراوى ينوى صباح يوم الذهاب إلى مؤتمر صحفى تعقده لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلى. ولكنه تردد كثيرا فى الذهاب فى ذلك الصباح الصيفى الجميل لأنه كما يقول:

> كنت أعرف سلفا أن كلاما سيقال لو أرسلته فلن تنشره الصحيفة فى القاهرة ولو نشرته فسوف تختصره وتخففه وتؤخر فقرات وتقدم أخرى بحيث لايفهم القارئ ما الذى حدث بالضبط ولا ماهى الحكاية. (ص ٦)

وهو بهذا الكلام يمهد لإحدى القضايا المهمة التى تتناولها الرواية، وهى قضية حرية الصحافة وما تتعرض له من خطر ليس فقط فى البلاد العربية وإنما فى العالم أجمع. لذلك، راودته فكرة الذهاب إلى المطار لأن ذلك اليوم كان يوم وصول الطائرة المصرية، وربما جاء بها أحد الوزراء فيدلى له بتصريح متفائل عن الحالة الاقتصادية فى مصر؛ فيقول مثلا إن اقتصادنا خرج من عنق الزجاجة فيسعد رئيس التحرير فى القاهرة بهذا القول الذى يظهر كل أسبوع فى مقالاته، ويقول الراوى: «منذ سنوات طويلة جدا والانطلاقة تقفز عنده من عنق الزجاجة بلا انقطاع» (ص٧). هذه اللهجة الساخرة نسمعها طيلة الرواية، ولا تقتصر سخرية الراوى على موقفه من الغير بل لا ينجو منها الراوى نفسه، مما يدل على وضوح رؤيته وعدم خداعه نفسه (على الأقل على مستوى الوعى) وإدراكه عدم جدوى ما يقوم به فى هذا البلد الغريب، هذا وإن كانت هذه السخرية لا تقلل فى شئ من حدة المأساة.

قرر الراوى أن يستمتع بهذا اليوم الجميل فعدل عن الذهاب إلى المطار وعن الذهاب أيضا إلى المؤتمر الصحفى ذى الموضوع الكئيب، وذلك ليثبت لنفسه أنه ليس «غاوى نكد» كما اعتادت زوجه المطلقة منار أن تقول عنه. ركن السيارة فى الظل وأخذ يتأمل منظر الغابة الذى يصفه بحساسية بالغة وأسلوب شاعرى، وهما من سمات الوصف فى هذه الرواية ولاسيما وصف مظاهر الطبيعة:

> كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التى عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية الخضرة، تكاد تكون شفافة. تتجمع فى قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقوبها المتناثرة، موجات صفراء تسبح بسرعة فوق الحشائش ثم تختفى لكى تعود كالمفاجأة. وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير فى مرورها الزهور البرية الصفراء والبيضاء التى تزخرف الأرض فى الصيف. (ص ٧)

فذكره هذا المنظر بما رآه هو وزوجه منار فى المرة الأولى التى سافرا فيها إلى الخارج فى رحلة سياحية إلى بلغاريا، وأخذت ذكريات حياته مع منار تتدفق فى ذهنه وتعود عليه مشكلاته الزوجية بالنكد فتعكر صفوه وتفسد متعته بهذا اليوم الجميل، فقرر فى نهاية الأمر أن يتوجه إلى المؤتمر الصحفى لكى ينقذ نفسه من عذاب هذه الذكريات، وبقراره هذا إنما أثبت، ودون وعى منه، صدق قول زوجه إنه «غاوى نكد».

بإيجاز شديد جدا، وقبل أن يصل إلى الفندق الذى سيعقد فيه المؤتمر، أمكن الراوى أن يحكى قصة زواجه منذ اللحظة التى جاءت فيها منار لتعمل فى الصحيفة وتأسر زملاءها «بوجهها البشوش وبابتسامتها الدائمة وطريقتها الصريحة فى الكلام وهى تحدق مباشرة فى عينى من تحدثه»، وكيف اختارته زوجا لها دون زملائه على الرغم من أنه كان أفقرهم جميعا. تذكر زيارته بيتها فرسم لنا صورة حية لهذه الأسرة عن طريق اختيار بعض التفاصيل الدالة؛ مثل جلوس أبيها معهما وهما مخطوبان فى غرفة الجلوس بالبيجاما وافتخاره بما ناله من رئيسه فى العمل من ثناء على أسلوبه فى كتابة المذكرة اليوم ـ الشئ الذى حببه إلى الراوى لأول لحظة لبساطته وطيبته، وإن كان ذلك أثار عدم رضى زوجه وجعل منار تشعر بنوع من العار لحرصها على المظاهر الاجتماعية. وكانت «تبكى بالدموع» لأنه اعتاد بعد خروجه إلى المعاش أن ينزل إلى الشارع بالجلباب وأن يجلس بالساعات عند البقال أو على دكة البواب، وتقول له وسط دموعها: «حرام عليك يابابا.. سمعتنا يابابا». ويذكر الراوى كيف تغيرت لهجتها فى الحديث عن أبيها بعد وفاته فظلت تبكيه شهورا طويلة ثم أخذت بالتدريج تتحدث عنه على أنه

كان موظفا كبيرا قوى الشخصية يهابه الجميع فى المكتب، بل تطالب زوجها (الراوى) بأن يكون حازما مثل أبيها. ويواصل الراوى عرضه لما دب فيما بعد بينه وبين منار من خلاف أخذ يتفاقم بعد تنحيته عن وظيفة نائب رئيس التحرير، وينتهى بالحيرة عن سبب فشل زواجهما فيخاطب نفسه: «على أى شئ تلومها هنا بالضبط؟.. كنت أبحث عن السبب، عن بذرة الخطأ.. خطئى أنا أو خطؤها هى!» (ص ١٠ ـ ١١) إنه لا يعرف السبب فى طلاقه من منار: «كانت هناك مشاحنات كثيرة تحدث بين كل زوجين ولكنها لم تكن السبب الحقيقى» (ص ٢٦).

هذا البحث الدائب اليائس عن سبب فشل الزواج والتردد فى الإلقاء باللائمة على أحد الطرفين دون الآخر والتساؤل المبرح عما يجعلنا ندمر أنفسنا: «لماذا ندمر أنفسنا بأيدينا؟» (ص ٣٦) بينما نظهر وكأنه لا حول لنا ولا قوة أمام هذا التيار الجارف الذى يدفعنا أمامه ويرمى بنا إلى التهلكة، هو من مظاهر الرؤية المأساوية لهذه الرواية. حقا هناك بعض التفسيرات القريبة؛ إذ يعترض طريق السعادة عقبات بعضها ذو طابع سياسى؛ إذ لايمكن فصل فشل الراوى فى زواجه عن فشله السياسى، عن اندحار الناصرية التى كان يعتنقها بإخلاص شديد ونشأ ونمى وتطور على الإيمان بها:

> فكرت كثيرا ـ لكم فكرت. قلت ربما كان لذلك كله علاقة بما حدث لى فى العمل. لم تكن تفصلنى غير خطوة عن رئاسة التحرير. ثم جاء السادات فضاع كل شئ. وأصبحت المستشار الذى لايستشيره أحد... وأدرك الآن ـ أدرك بصفاء كامل ـ أن تشبثى بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبثا بحلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول. وأفهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى وبسببى قد اعتبرت عبد الناصر خصما شخصيا لها... أصبح هجومها على عبد الناصر ودفاعى المستميت عنه حيلة لتنفيس توتراتنا لا أكثر. وتحول الزعيم إلى مجرد لعبة بيتية قديمة يضرب بها أحدنا الآخر فى المشاجرات ثم يلقيها جانبا لنعود إليها مرة أخرى بعد حين.

بيد أن الراوى يؤكد لنا فى نهاية الأمر أن السياسة لم تكن هى السبب. (ص ٢٧ ـ ٢٨)

ذهب الراوى إلى المؤتمر الصحفى بالفندق وفيه رأى للمرة الأولى بريجيت شيفر. جاءت تلبية لطلب الدكتور مولر وكان صديق والدها وتناديه بعمها وهو الطبيب الذى رأس المؤتمر. جاءت للقيام بعملية الترجمة من الإسبانية إلى الإنجليزية، وهى لغة المراسلين الصحفيين فى البلد لاعتذار المترجم المحترف فى اللحظة الأخيرة. كانت تترجم شهادة بيدرو إيبانيز السجين السياسى الجريح الهارب من المستشفى العسكرى بسانتياجو عاصمة شيلى وهو يصف للحاضرين أساليب تعذيب المسجونين وما تكبده هو على يد ضابط إدارة الأمن الوطنى. بعد فترة توقفت بريجيت عن الترجمة؛ إذ لم تستطع أن تحتمل المزيد من التفاصيل المرعبة فى كلامه، وظلت تتطلع إلى جمهور الصحفيين «وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان»، ثم نهضت من على المنصة واختفت من القاعة. ولحسن الحظ كان ذلك قرب نهاية الجلسة.

بعد انتهاء المؤتمر دهش الراوى ليد ربتت على كتفه وصوت يقول له: «كنت أبحث عنك». كان إبراهيم المحلاوى زميله القديم فى صحيفة بالقاهرة. لم يكن رآه منذ ثلاثة عشر عاما حين نشأ الخصام بينهما بسبب مقال نشره يؤكد فيه عدم إمكان إخلاص اليمين للثورة، وأدى ذلك إلى إيقاف المحلاوى عن العمل بالصحيفة. وهو الآن يعمل صحفيا فى بيروت لإحدى منظمات المقاومة الفلسطينية. جاء بالأمس إلى مدينة (ن) فى زيارة عمل. عندما كانا يعملان معا أيام الشباب محررين فى صفحة الأخبار الخارجية كان المحلاوى ماركسيا متحمسا بينما كان الراوى يؤمن بالقومية العربية، وكان المحلاوى يتهم الراوى بأنه مثالى حالم ويعتبر الراوى المحلاوى متحجرا وبعيدا عن روح الناس. وعلى الرغم من خلافهما حزن الراوى حزنا شديدا عندما قبض على

المحلاوى ضمن من اعتقلوا من الشيوعيين سنة ١٩٥٩ وأمضى سنوات فى المعتقل.

اصطحب الراوى إبراهيم المحلاوى إلى المقهى الجميل المحبب إليه فى هذا البلد وفيه تبادلا الذكريات ثم تصافا فى نهاية الأمر بعد أن اتضحت الأسباب التى أدت إلى الخصومة بينهما فى الماضى. وهكذا انتقل بنا الراوى إلى الحديث عن ظروف إبراهيم الشخصية وعن علاقته بشادية الرشيقة الجميلة أجمل زميلاتها من المحررات فى الصحيفة، التى أحبها إبراهيم وأحبته، وكان الراوى يقول لنفسه إنه الانتخاب الطبيعى لأن إبراهيم كان شابا وسيما جذابا موفور الصحة والحيوية. وقد ظلت شادية وفية له طيلة السنوات التى قضاها فى المعتقل، ولكن العلاقة انقطعت بينهما بمجرد خروجه من المعتقل، وذلك رغم توسط الزملاء للصلح بينهما، وتبين أنه قد كتب لها من السجن يقول إنه يحررها من الارتباط به وإنها إن أرادت انتظاره فهى «حرة فى أن تسلى نفسها بالخروج مع من تشاء من الرجال». لا يدرى لماذا قال لها «هذه العبارة المشئومة التى لايقولها رجل لامرأة فى بلدنا ولا فى أى بلد آخر». (ص ٣٥) لقد فهمت شادية أن حب إبراهيم لها قد مات فانطفأت جذوتها وقبلت زوجا لها شخصا عاديا بطىء الحركات، شديد الوقار هو صراف الصحيفة وأنجبت منه وانتقلت من التحرير إلى الإدارة وعملت موظفة فى الحسابات ـ ترهلت ولم تعد تهتم بمظهرها وفقدت حماسها للقضايا العامة السياسية والاجتماعية، وظل الراوى يتساءل «إن كانت هزيمة فى الحب يمكن أن تفعل ذلك بالإنسان؟» (ص ٣٤) يقر إبراهيم بأنه كان يحبها ولم يحب فى حياته واحدة مثلما أحبها ويزعم أنه لم يشأ أن يظلمها مع شخص مثله فى المعتقل ولايعرف متى سيخرج أو إن كان سيخرج فأراد أن يحررها. ولكن الحقيقة أنه، ربما لاعتبارات سنقف عليها فيما بعد، لم يوفق فى الارتباط بأية امرأة ولم يتزوج. يقول:

حين كنت أعرف فتاة متحررة ومثقفة كنت أجد نفسى دون أن أدرى أشعر بحنين إلى السذاجة والبراءة، وحين ألتقى بفتاة بسيطة ينتابنى بعد فترة الضيق وعدم الاقتناع أجد أنى أحتاج أيضا إلى عقل أتحاور معه، وهكذا... أظن أنى ضيعت عمرى أبحث عن واحدة تجمع بين كل المتناقضات ولم تخلق بعد. (ص ٣٦)

وحتى حينما أتيحت له فرصة الجماع ببريجيت فيما بعد وهى مخمورة من الإفراط فى الشرب أصابه العجز، إذ وقف شبح شادية أمامه يحول دون الاتصال الجنسى، على الأقل هذا هو ما قاله للراوى حين أخبره بتجربته مع بريجيت قبيل عودته إلى لبنان. أخذ الراوى يفكر فيما قاله إبراهيم عن شادية ويتساءل:

ليكن أنه قد فعل مافعل فلماذا لم يشرح لها بعد خروجه من المعتقل أنه لم يكن يقصد إهانتها؟ لماذا لم يشرح لها ولماذا لم تغفر له؟ ولماذا كان يجب أن تدمر نفسها بعد ذلك؟ أين هو العطب الذى ينهشنا ويسبب الدمار؟ (ص ٣٩)

فى ركن من المقهى رأى إبراهيم بريجيت والدكتور مولر يجلسان فقصدهما فى التو ليستعين بهما فى قضية الفلسطينيين واللبنانيين الذين تخطفهم دوريات إسرائيل ويعذبون فى إسرائيل وبعضهم يختفون إلى الأبد. دعا الدكتور مولر الراوى أن ينضم إليهما. وبعد أن تم التعارف تبادل هو وبريجيت حديثا مقتضبا بينما كان مولر وإبراهيم منهمكين فى موضوع المقاومة الفلسطينية. ومرة أخرى يلحظ الراوى ذلك التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر المؤتمر الصحفى، فى عينيها الواسعتين وجفنيها اللذين يرجفان باستمرار، مما أثار فضوله وفضول القارئ معا لمعرفة سر ذلك الحزن. وبعد قليل يستأذن الراوى فى الانصراف معلنا أنه يشعر بالتعب وتقرر بريجيت أن تذهب هى أيضا إلى بيتها، فيعرض عليها الراوى أن يوصلها إلى بيتها بسيارته ويقبل دعوتها لتناول القهوة معها فى شقتها. وتجتاحها رغبة لا تقاوم فى الكلام، ربما بسبب توتر أعصابها ولما عانته فى ذلك اليوم. وإذا بها تخبره بقصة حياتها دون أن تشعر بالحرج لكونه مجرد شخص غريب عابر. وهكذا يكتمل لنا رسم الشخصيات الرئيسية الثلاث فى الرواية: الراوى وإبراهيم وبريجيت. وهم على اختلافهم يشتركون فى عدة صفات مهمة تتضح من خلالها الرؤية المأساوية لبهاء طاهر فى هذه الرواية.

أخيرا، نعرف سر حزن بريجيت. إن لقاءها بالدكتور مولر بعد غيبة سنين طويلة ذكرها بماضيها الأليم فرجعت بريجيت الابنة الوحيدة الطفلة. لقد كان مولر الطبيب الناجح صديق أبيها الحميم وكانا فى شبابهما من المتحمسين للدفاع عن الديمقراطية ضد فرانكو أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، ورغم صداقة مولر لأبيها أصبح فيما بعد عشيق أمها؛ يأتى غالبا فى غياب زوجها ويختلى بها بحجة الكشف عليها لمرضها ويحاول التقرب إلى الطفلة فيحمل لها الحلوى ويصرفها إلى الخارج بحجة ما. ولكن الطفلة بمضى الوقت اكتشفت أنه يخدعها ويخدع أباها الذى تحبه حبا جما وكانت تشعر حتى وهى طفلة بأنه رجل مهزوم. كان محاميا قديرا ولكنه لم يكن يقبل غير القضايا الصعبة دفاعا عن الفقراء والنقابات والمظلومين فى العالم لقاء أتعاب زهيدة، فكان مآله الفقر والفشل. وذات مرة حينما فتحت الباب لمولر ورمت الحلوى التى أتى بها وضربته وأمرته ألا يأتى لبيتهم لأنها لاتريد أن ترى وجهه بعد اليوم. وفعلا توقف مولر عن المجئ وكانت أمها تلتقى به خارج البيت. والواقع أن ذلك وحده لم يكن السبب فى حنقها عليه، بل إنها تعتقد أنه هو الذى دمر حياتها فيما بعد حين دفعها إلى الزواج من حبيبها ألبرت الطالب الأفريقى الأسود الذى تعرفت عليه فى الجامعة بالنمسا. كان كألبرت هاربا من النظام الدكتاتورى فى بلده (غينيا) ومطاردا منه، كان يعد رسالة عن لوركا. تؤكد بريجيت أنها تعرفت عليه فى المكتبة وليس فى المرقص. كانت تساعده لكى يكتب باللغة الألمانية وكان يساعدها فى تعلم الإسبانية، وكانا يتحدثان عن لوركا وشيلر وغيرهما من الشعراء، وقد عرفها على نتاج كتاب أفريقيين مثل أشيبى وسوينكا. كان ألبرت واثقا من نفسه ومن دوره السياسى ورسالته فى الحياة؛ بحيث إنه لم يكن يحفل بما يسمعه من طلبة الجامعة البيض من الكلمات الغليظة الجارحة عن الأفريقيين السود. نشأ الحب بينهما كما تقول «طبيعيا كالمشى أو الكلام» (ص ١٠٦). قدمت بريجيت ألبرت إلى مولر؛ إذ كان مولر بعد أن تقاعد وأغلق عيادته قد بدأ فى «حكاية حقوق الإنسان هذه»، وكان ألبرت وأصدقاؤه يقصدونه للاستشارة والمعونة فى معركتهم ضد الطاغية ماسياس. ألف مولر جمعية لمكافحة العنصرية، وأخذ يلقى الخطب وينظم المظاهرات فى الميادين العامة ضد العنصرية ويقيم احتفالا بيوم أفريقيا، ويعقد ندوة باسم «من أجل عالم واحد». تقول بريجيت إنه من وقتها تغيرت البلدة؛ إذ قبلها «كانت الأمور تسير» أما الآن فقد انقسم الناس قسمين: الأقلية الضئيلة من الذين يناصرون جمعية مولر والأغلبية الساحقة من الذين هم ضدها:

> حتى الذين كانوا يخفون عنصريتهم أصبحوا يتباهون أيامها بأنهم ضد وجود السود فى البلد ويظهرون العداء لكل الملونين. (ص ١٠٧)

وتواصل بريجيت حديثها فتقول:

> فى تلك الأيام بالذات صار يلح على أنا وألبرت لكى نتزوج، كنا نعيش معا وكنا سعيدين. ولم يرد أبى أن نتزوج وقال إن الناس فى بلدنا يغمضون عيونهم عن العلاقة بيننا على أنها نزوة عابرة، حرية محكومة يسمحون بها للشباب على ألا تجاوز الحد. أما الزواج فهو جريمة. دنس للجنس الأبيض كله، لايغفره أحد فى بلدنا. أما مولر فقال فلنلقنهم ـ أهل هذه البلدة البليدة ـ درسا ولنعلمهم أن الدنيا قد تغيرت.. يجب أن يفهموا أخيرا أن العنصرية تحط من آدميتهم. (ص ١٠٨)

بعد الزواج لم يعد يزورهما أحد، وأخذ الطلاب يلاحقونهم فى كل مكان بنظرات الكراهية، حتى جرسون المطعم الذى اعتادا الأكل فيه لم يرحب بهما وأصبح ألبرت يكره الخروج فى الليل ويفرط فى الشراب ولا يذهب إلى الجامعة. وكانت بريجيت قد حملت منه. وفى إحدى الليالى اعتدى عليها سبعة أو ثمانية من الشبان المخمورين ففقدت طفلها، وبعد إجهاضها تغيرت حياتهما كلية؛ رسب ألبرت فى الامتحانات وإن كانت بريجيت قد نجحت وشعرت بالخجل لوقوف أبيها معها بينما كان ألبرت «وحيدا دون أسرة ودون أقارب فى هذه المدينة التى تكرهه» (ص ١١٣). وتدهورت حال ألبرت فلم يعد يذهب إلى مولر أو إلى أى

مكان؛ كل ما يفعله الآن هو أن يشرب حتى يسكر. ثم انفض عنه حتى أصدقاؤه الأفريقيون واتهمه البعض بأنه خانهم وكتب إلى ماسياس، وعزوا فشله هذا إلى «هذه المرأة الأوربية» (ص ١١٤). وأخيرا، وبعد أن تكرر رسوبه فى الجامعة عاد إلى أفريقيا بعد أن طلق بريجيت. وهكذا باء هذا الزواج الآخر بالفشل والسبب هو كما تقول: «العالم أنهى مابين ألبرت وبينى» (ص ١١٦).

لاشك أن سبب فشل هذا الزواج أقل تعقيدا من سبب فشل زواج الراوى أو علاقة إبراهيم بشادية؛ إذ يرجع فى معظمه إلى اعتبارات خارجية وقفت عقبة كأداء فى سبيل سعادة الزوجين؛ ألا وهى عنصرية المجتمع الأوروبى الأبيض الذى لايقبل الأفريقى الأسود. ومع ذلك، فهذا التصادم بين الغرب والشرق، أو الأحرى أن نقول بين الشمال والجنوب أو بين الأوروبى الأبيض وغير الأوروبى الأسود والملون ـ والذى هو أقرب ما فى الرواية من تيمات إلى ما يتحدث عنه محمود حنفى كساب فى تحليله الذى أشرنا إليه آنفا ـ لايخلو من اعتبارات سيكولوجية فردية؛ فليست بريجيت وحيدة أبويها مجرد امرأة أوروبية عادية أو مجرد نموذج، ولكنها لها فرديتها وطفولتها الخاصة بها، بآلامها وأزماتها. ولا ريب أن علاقتها بأبيها وسلوك أمها كان لهما أثرهما فى تحديد مسار حياتها فى المستقبل. أما فيما يتعلق بعلاقتها بالراوى التى سنناقشها فيما بعد، فهناك مواطن شبه بينها وبين آن مارى فى قصة «بالأمس حلمت بك»، آن مارى الفتاة الصغيرة الجميلة ذات الطابع الحزين ابنة القس الوحيدة، التى لا ترى أية غرابة أو غضاضة فى اتصالها بالأجنبى الملون فى مجتمع يموء بالعنصرية، ويعتبرها الراوى مجرد طفلة مثلما كان راوى (الحب فى المنفى) يذكر نفسه بأن بريجيت عمرها نصف عمره، ولا ننسى أن مارى كان مآلها الانتحار.

وكما أن طفولة بريجيت لها دورها فى مسار حياتها فيما بعد، كذلك نرى أن إبراهيم هو أيضا قد تركت طفولته فى حياته أثرا عميقا بالغا لم يستطع أن يتحرر منه طيلة حياته. يقول إبراهيم للراوى أنه نشأ فى بيت كبير جميل له حديقة بديعة، وأبوه مالك الأرض فى القرية كان يملأ البيت بالكتب التى يقتنيها ويجلدها ويطبع عليها اسمه بالخط النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتابا. لم يعرف إبراهيم السعادة فى طفولته، وإن كان لايدرى متى بدأت همومه فيتساءل (ص ٨١):

> هل كانت أمى هى السبب؟.. ربما، هى أول حزن وعيت عليه فى حياتى دون أن أفهم سببه. مازلت أراها هناك فى بيتنا الكبير فى القرية.. فى البيت الكثير الغرف، المملوء بالأثاث وبالصور وبالكتب تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى ترفع أشياء ثم تضعها مكانها... تلبس ثوبا للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لاتخرج من البيت، ونادرا مايزورها أحد. فقط تتحرك فى غرف البيت وتتنهد. كان أبى يقول لها دائما «ياهانم» ينحنى أمامها وهى جالسة فى مقعدها ويقبل يدها. يسألها بمنتهى الأدب قبل أن يخرج «الهانم تأمر بشىء؟» فتتمتم «بالسلامة يابك» ولكن حتى وأنا صغير جدا كنت أعرف أنه يخونها باستمرار.. كنت فى الخامسة من عمرى عندما رأيته أول مرة فى الديوان فوق إحدى النساء.. ملأنى الغضب وعدت جريا إلى البيت... شعرت حتى وأنا فى هذه السن أننى يمكن أن أقتلها لو حكيت لها ما رأيت.. كانت هشة كفراشة... ما الذى فعله أبى بالضبط حتى حطمها بهذا الشكل؟.. ويؤكد إبراهيم أن ماكان يشقيه هو الظلم لا العقد الوهمية التى يتحدث عنها فرويد. ما أشقاه مع أمه هو نفس الظلم الذى عذبه حين كان يرى أباه ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك.

وكان تعليق الراوى على كلام إبراهيم هو هذه الكلمات: «أفكر فى ذلك الطفل الذى يطاردنا حتى آخر العمر. ألا توجد طريقة للتخلص منه؟» (ص ٨٣). قالها الراوى من أعمق أعماقه. إنه الآن فى العقد السادس من عمره ويعانى من ضغط الدم ويعلم علم اليقين أنه لن يهرب من عينى ذلك الطفل الذى يطارده منذ الصباح (ص ٦٤).
وهكذا، سواء عند بريجيت أو عند إبراهيم أو عند الراوى،

تبين لنا هذه الرواية كيف أن الإنسان أسير الماضى ولايستطيع فكاكا من قبضة طفولته. وهذا مظهر آخر لمأساوية الرؤية فى (الحب فى المنفى).

طلب إبراهيم من الراوى أن يقدمه لمن يعرفهم من الزملاء الصحفيين فى البلد، وكان برنار أحد الصحفيين القلة الذين يعرفهم الراوى ويحترمهم لصدقه ومثاليته، وكان يختلف عن بقية الصحفيين؛ فهو بعيد جدا عن أناقتهم وتكلفهم. هو أرمل يتبنى طفلا فيتناميا من لاجئى القوارب يرعاه بمفرده بعد وفاة زوجه، تقابلوا فى المقهى المقابل للدار التى يعمل فيها برنار. عرض إبراهيم على برنار حالات محددة بالأسماء والشهادات من مصادر محايدة لضحايا التعذيب بالكهرباء وغيرها على أيدى الإسرائيليين، فأخبره برنار أنه شخصيا يصدقه، ولكنه لن يجد صحفيا مستعدا لنشر هذا الكلام، وذلك مخافة أن تتهم الصحيفة بأنها تعادى السامية بالدفاع عن الإرهابيين، فخاب أمل إبراهيم وإن كان برنار وعده بأنه سيحاول مساعدته بتقديمه إلى الصحيفة الشيوعية التى لايكاد يقرؤها أحد فى هذا البلد. وأراد برنار أن يعرفهما على مصرى «زميل فى المهنة» يعمل الآن فى مطبخ هذا المقهى، هو يوسف زوج صاحبة المقهى إيلين. كان يوسف أشقر لاتختلف ملامحه كثيرا عن الأوروبيين، وكان يصغر إيلين بما لا يقل عن عشرين عاما. كان طالبا فى السنة الثالثة فى كلية الإعلام بالقاهرة، وكان محكوما عليه بالسجن ستة أشهر لاشتراكه فى مظاهرة هتفت ضد السادات واشتبكت مع حرس الجامعة. تمكن يوسف من الهرب إلى ليبيا ومنها جاء إلى هذا البلد. أخبرهما أنه يريد أن يصدر صحيفة عربية يمولها مليونير عربى من بلد فى الخليج. كان أميرا تقدميا وكان يعجب بكتابات الراوى ويريد أن يعينه هو ويوسف فى إصدار هذه الصحيفة. وبظهور يوسف على المسرح تزداد الأمور تعقيدا. كان يوسف بدوره غير سعيد على الإطلاق بهذا الزواج الذى اضطر إليه اضطرارا لكى يضمن بقاءه فى هذا البلد، وهو ينتظر بفارغ الصبر أقرب فرصة للتخلص من هذا الزواج. وعلى عكس ذلك، كانت إيلين مغرمة بيوسف ولم ترد أن يهجرها إلا حينما تغير فيما بعد تحت تأثير الأمير حامد وتحول إلى مجرد عميل له، أصولى متطرف فى تعصبه للدين، وأصبحت تخشاه. وهكذا، نجد فى حالتهما مثالا آخر للزواج الفاشل وإن كان وضعهما يناقض وضع الراوى وبريجيت؛ فإيلين هى التى تكبر يوسف فى العمر وليس الحب متبادلا بينهما. كذلك بمجىء يوسف تكتسب الرواية بعدا آخر يقربها من الروايات البوليسية، وذلك عن طريق المؤامرة التى يدبرها الأمير حامد ومحاولته استغلال الصحافة الليبرالية أو اليسارية لتنفيذ خطته فى الوصول إلى الحكم فى بلده بالخليج. والأمير، فيما يبدو، رجل لامبادئ له؛ فهو أكبر تاجر للخيول العربية فى أوروبا، وهو شريك لليهودى دافيديان الذى تبرع بمبلغ طائل لجيش إسرائيل؛ فهو - إذن - لايتورع عن خيانة العرب. ولعل وصف الروائى لشخصية الأمير بدهائه وقسوته وأسلوب معيشته، ببذخه وثرائه الخيالى يتسم بقدر من المبالغة، مما يجعل شخصية هذا الأمير أقل شخصيات هذه الرواية إقناعا.

نعود الآن إلى الراوى، ذلك الصحفى المثقف الذى يهوى الشعر ويحفظ الكثير منه باللغة العربية وغيرها، وقرأ الكثير من الآداب الأجنبية، وفى كلامه ترد أصداء كثيرة من الأدب الأوروبى لاسيما من شكسبير ومن مأساة هاملت بالذات. هو رجل حى الضمير تهمه مشاكل العالم وما فيها من ظلم كما تهمه مشاكل أسرته. هو مطلق ولكنه على اتصال مستمر بالتليفون بأسرته بابنه خالد وابنته هنادى ويهتم بتعليمهما. كان يتطلع إلى زيارة خالد له وهو فى طريقه للاشتراك فى مسابقة بطولة الشطرنج. ولكن خالد يفاجئه بأنه عدل عن السفر لأنه قرأ فتوى تقول إن الشطرنج حرام فيصدم الراوى بالتحول الذى طرأ على شخصية ابنه وعلى اعتناقه التفكير الأصولى الإسلامى الذى يعنى «النفى الكامل للحياة» (ص ٨٨) والعودة إلى «الكهف المعتم». وتشكو هنادى لأبيها لأن خالد يفرض عليها آراءه ويحاول تقييد سلوكها بأن يمنعها من الذهاب إلى النادى. كذلك يلاحظ الراوى أن منار بمضى الوقت قد تحجبت وأخذت مقالاتها فى الصحيفة تكتسب صبغة دينية وتحل محل مقالاتها القديمة فى الدفاع عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل، فانزعج واغتم لهذه التطورات فى أسرته وفى المجتمع المصرى بعامة.

حان موعد عودة إبراهيم إلى لبنان فذهب الراوى معه إلى المطار، وحين عاد إلى المقهى الذى يرتاده وجد بريجيت فيه كأنما تنتظره، فجلسا معا واعتادا أن يلتقيا فى المقهى ظهر كل يوم أثناء فسحة غدائها. حكى لها عن زواجه بالبساطة التى حكت بها هى قصتها. كان فى البداية يوهم نفسه بأنهما رغم فارق السن جمعتهما الغربة، وبأنه فى وحدته يتخذها بديلا عن أولاده، وبأنهما يشتركان فى حبهما للشعر «فى وقت لم يعد فيه للشعر مكان» (ص ١١٦). حدثها عن نفسه وعن طفولته. ثم كان غزو إسرائيل لبنان.

عاش الراوى «تلك الأيام من الحمى» يقرأ بنهم الصحف بكل اللغات ويشاهد كل النشرات فى التليفزيون، ويكتب كل يوم رسالة مطولة إلى صحيفته بالقاهرة عن ردود الفعل فى أوروبا على تلك المجزرة فلا تنشر الصحيفة إلا ملخصا مقتضبا. كان ينتظر أن شيئا سيحدث فى دول العالم العربى. ولكن لاشىء يغير هذا الهوان. يصف الراوى تفاصيل هذه المجزرة وصفا دقيقا مثيرا:

> شارع بأكمله يحترق وتفقد كل عمائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية وتبدو فى الصور بقايا الحياة فى الغرف العارية ـ مناضد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتماثيل صغيرة للعذراء مهشمة على الأرض وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكورة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة فى ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط عنبر فقد جدرانه ولكن الأحجار المتناثرة فى الأرض تمنعها من الحركة فى أى اتجاه فترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكى.. تطاردنى صورة تلك المرأة فى الليل وأنا أصارع النوم وصورة رجل يجرى مذعورا فى الشارع وسط دوى المدافع وهو يحمل ذراعا آدمية مبتورة يلفها فى صحيفة تقطر دما. لماذا يحمل هذه الذراع؟ (ص ١١٩ ـ ١٢٠)

هذه التفاصيل لابد منها لأنها بالإضافة إلى شهادة الممرضة النرويجية عما حدث فى عين الحلوة، التى نظم برنار مقابلة له معها فى المقهى ـ والتى يصفها المؤلف بأنها «مزيج من أقوال منثورة وحوار شخصى أجراه المؤلف معها» ـ لابد منها لكى تفسر مدى تأثر الراوى بها، لاسيما وهو يعانى من ضغط الدم مما يسبب له أزمة قلبية كادت تودى بحياته لولا أن أنقذه برنار ونقله فى سيارته على الفور إلى المستشفى؛ كان قد طلبه فى التليفون ولم يفهم شيئا مما قاله ولكنه سمع صرخة وصوت ارتطام السماعة بالأرض فأدرك ما حدث.

وكان يزوره فى المستشفى برنار ويوسف الذى كان يبلغه تحيات الأمير وسؤاله عنه، وتأتيه بريجيت كل يوم فى فسحة غدائها المعتادة. وبعد خروجه من المستشفى كانت تلتقى به فى المقهى كما كانت تفعل من قبل. وذات يوم قالت إنها تخشى أن تكون قد أحبته ولذلك فينبغى ألا يلتقيا بعد ذلك لأنها ليست على استعداد لأن تعرض نفسها للمزيد من الألم. ولكنها فى مساء ذلك اليوم اتصلت به بالتليفون لتخبره أنها تريد أن تراه. وهكذا نما الحب بينهما وترعرع. ويسأل الراوى نفسه:

> ومن أنا لأستحق كل هذا الحب أليس عارا أن أفرح كل هذا الفرح، فى هذا العمر، وفى تلك الأيام، ووسط تلك الحرب. (ص ١٤٢)

ويصف حبه ومشاعره وأحاسيسه بلغة شاعرية عذبة فيناجيها بهذه العبارات:

> أنا أحبك، وأنت معى، فى الليل الحنون، فى الحديقة الحانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلا، ولكنا مجلوان معا فى ذلك القمر الفضى، فى عمر واحد، دون عمر، فى قلب الحب الطفل، فى الزمن الوحيد الأبدى... أتمنى لو أحلق فوق هذا العالم الجدارى الأصم الكثيف وأنت معى إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة لايحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف والحروب ولا الجوع ولا الموت ولا هموم الأمس ولا مفاجآت الغد ـ دنيا نصنعها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر. هنا والآن. دنيا تصحح كل الماضى وتمحوه، دنيا تصلح كل

الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح... لا شئ غير الفرح. (ص ١٤٤)

ويقول:

فجأة فى تلك الأيام أشرق فى ذهنى أنى حاولت كل شئ. أن أكون ابنا طيبا وزوجا جيدا وأبا بارا وإنسانا له مبادئ وصحفيا له ضمير وعجوزا وقورا يدبر لمستقبل أبنائه بعد أن يموت... أشرق فى ذهنى أننى حاولت كل شئ غير الفرح... غير أن أكون سعيدا داخل جلدى... فأية نعمة أن أعرف فى حياتى، ولو تكن هى مرة قبل النهاية ذلك الفرح المقدس الذى لا يبغى غير ذاته. (ص ١٤٥ ـ ١٤٦)

وهى تقول له:

ألم نتفق على ألا يهزمنا العالم مرة أخرى؟ ألم نتفق حالا على ألا يكون فى الدنيا سوى أنت وأنا».

وهو يقول لنفسه: «نعم يجب ألا تهزمنا الدنيا مرة أخرى» (ص ١٦١ ـ ١٦٢).

وفكرت بريجيت فى أن ينجبا طفلا فاعترض قائلا: «طفل؟ فى مثل سنى يا بريجيت» فكان جوابها:

وما يهم؟ لايكون الوقت متأخرا أبدا لكى تقدم هديتك للحياة. طفل هو أنت وهو أنا نعيش فيه معا ونعيش معه. بعيدا.. فى جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه أيضا كيف يتخذ من الأشجار أصدقاء له. (ص ١٧٦)

ولكن هذا الحلم الرومانطيقى الصرف سرعان ما مضى وأعقبه «صمت ووجوم. توهج شئ لحظة واحدة ثم انطفأ» وأخذ يتساءل:

كيف أحميها؟ لو أعرف كيف أحمى هذه التى منحتنى كل ذلك الحب، والتى تجلس الآن أمامى مهزومة تبحث عن طفل مستحيل فى عالم مستحيل! (ص ١٧٧)

كيف نفسر هذا الحب؟ لاشك أن ما ساعد على ولادته كونهما كلاهما غريبين جريحين انتهى زواجهما بالفشل والعذاب، وكانا بطبيعة الحال بحاجة إلى العزاء والسلوى. لسنا هنا بصدد مشكلة علاقة جنسية بين شرقى وأوروبية الشئ الذى نجده فى الروايات العربية التى تدور حول تصادم الشرق بالغرب، وإنما نحن بصدد علاقة إنسانية سيكولوجية ليس للعنصرية فيها دور يعى به الطرفان. لقد كانت بريجيت شديدة التعلق بأبيها، وكانت تراه رجلا مهزوما، وربما كان هذا سببا آخر فى تعلقها بالراوى الأب البديل، المهزوم هو الآخر.

ولم تدم سعادتهما طويلا. كانت بريجيت تعمل مرشدة سياحية؛ لأنها كانت تجيد عدة لغات، وقد أوشك الموسم السياحى على الانتهاء، فحدثها مدير شركة السياحة عن شخص يريد أن تعطيه دروسا فى اللغة الفرنسية. وتبين أن هذا الشخص هو الأمير حامد. ولما قابلته فى قصره الفاخر وجدت أنه لم يكن فى الواقع بحاجة إلى دروس فى اللغة الفرنسية لأنه كان يجيدها، وكان هدفه أن يستغل بريجيت للضغط على الراوى لكى يقبل العمل فى مشروع صحيفته لأنه بوسائله الخاصة كان يعرف العلاقة بينهما. ثم حين علم الأمير أن الراوى قد عرف سره وأنه لن يتعاون معه ولايمكن رشوته، قرر أن يتخلص منه ومن بريجيت. وأمكنه تدبير ذلك بسهولة، فأخبرها مدير الشركة أنها لن تستطيع البقاء فى الشركة لأن البوليس سأله عن تصريح العمل الخاص بها، وهى لا تملك هذا التصريح، ونصحها بأن لا تبحث عن عمل آخر فى المدينة للسبب نفسه. أما الراوى فقد جاءه خطاب من رئيس إدارة الصحيفة فى القاهرة يخبره بأنه تقرر إلغاء وظيفة المراسل الصحفى فى مدينة (ن) لأجل تخفيض النفقات على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه. ولما علمت بريجيت فحوى هذا الخطاب صرخت: «هذا عالم ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة!» (ص ٢٣٧). وفعلا، لم تكن هناك فائدة. كان الراوى يشعر بأنه إن اقترح عليها أن

يعيشا فى مدينة أخرى ويحاولا العمل بعيدا ستقول له: «سئمت الهرب و (هم) فى كل مكان». وإن عرض عليها الزواج ستقول له: «أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل: إننا اختلسنا من الزمن لحظاتنا تلك» (ص ٢٣٩).

قررت بريجيت أن تعود إلى النمسا لتبقى فترة مع أبيها قبل أن ترى مايمكن أن تفعله. أخذها فى سيارته إلى المطار. وأرادت أن تضع حدا لعذابها وتهرب من «هذه الدنيا الكلبة» فحاولت أن تنتحر معه وأخذت تدفع السيارة إلى طرف الطريق وهى تردد كلمات هاملت فى مناجاته الشهيرة عن الانتحار، ولكن الراوى جذب فرامل السيارة قبل أن تنزلق من حافة الطريق وحال دون انتحارها. وبعد أن ودعها فى المطار أحس بأن له حسابا أخيرا يجب أن يصفيه فى هذه المدينة، فصعد بالسيارة فى الطريق الجبلية المؤدية إلى قصر الأمير حامد. أوقف السيارة وأخذ يصعد على الجبل ماشيا على قدميه باحثا عن القصر وهو يلهث من فرط التعب. ذهب إلى بوابة القصر ولكن الأمير رفض مقابلته فعاد أدراجه وجلس ليستريح على شاطئ النهر، فإذا بشبح متدثر بمعطف يجلس إلى جواره ويعرض عليه مخدرات ويبدو من صوته المرتجف أنه بدرو وكان قد اختفى بعد المؤتمر الصحفى بقليل. فلما ناداه الراوى قام وجرى. وأخذ الراوى يتمدد على المقعد وينزلق دون مقاومة، وجاءه شرطى يسأله عما إذا كان بخير فلم يستطع أن يعيره جوابا بل أحس أنه ينزلق فى بحر هادئ تحمله على ظهره موجة ناعمة وصوت ناى عذب:

وكانت الموجة تحملنى بعيدا تترجرج فى بطء وتهدهدنى والناى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة. (ص ٢٤٨)

وواضح أنها الأزمة القلبية التى ستقضى عليه. وهكذا كما بدأت الرواية ببدرو انتهت أيضا ببدرو وبذلك اكتسبت بنيتها شكلا دائريا.

بعد هذا العرض المقتضب والتحليل السريع لأحداث الرواية يجدر بنا أن نتساءل: هل هذه رواية عن علاقة الشرق بالغرب؟ أم هذه رواية رحبة الأفق ذات دلالات إنسانية عميقة تعبر عن رؤية مأساوية للحياة؟ إن رواية (الحب فى المنفى) فى نظرنا تمثل تحولا خطيرا فى اتجاه التيار الروائى الذى يعالج موضوع الشرق والغرب. لقد اختفت العلاقة المتأزمة بين الشخصيات المصرية ونظيراتها الأوروبية؛ فالراوى وزميله الصحفى إبراهيم المحلاوى يقفان على قدم المساواة مع الدكتور مولر وبرنار (وبريجيت طبعا). إنهم يتعاملون معاملة الند مع بعضهم وبعض. ولم تعد هناك حاجة للرجل الشرقى أن يعوض شعوره بالنقص إزاء الرجل الأوروبى الذى استعمره بأن يغزو جنسيا فى خياله المرأة الأوروبية على نحو ما بين جورج طرابيشى فى دراسة (شرق وغرب: رجولة وأنوثة) ١٩٧٧. كذلك، لم تعد مشكلة البحث عن الهوية أو الذات الجماعية عن طريق علاقتها بالآخر هى التى تشغل بال الروائى؛ فالراوى على يقين من هويته الحضارية لإنه ليس شابا فى طريق التكوين يطلب العلم وغيره فى أوروبا وإنما هو رجل صحفى ناضج فى سن الخمسين. هو غريب عن مصر تماما مثلما بريجيت غريبة عن النمسا. ليست هذه الغربة عن الوطن هى موضوع الرواية، وإنما هى الغربة الباطنة التى تدفع الراوى إلى التأمل والاستبطان ومحاولة الوصول إلى السلام والسكينة فى ذاته الممزقة. ووظيفة الغربة أو المنفى هنا هى أنها تعين الراوى، بواسطة عزله عن مجتمعه العادى وحياته اليومية على أن يتأمل حياته ومجتمعه عن بعد وبقدر من الهدوء النسبى. ومن هنا جاء صفاء الرؤية. إنها - كما قلنا - رؤية مأساوية، فالناس فى هذه الرواية على مختلف أجناسهم شرقيين كانوا أو غربيين، يدمرون بأيديهم أو يدمر بعضهم بعضا؛ فالزواج يفشل ولايعرف المرء لماذا يفشل، والحب يفتر أو لا يتبادل، والأفراد جميعا مثل بريجيت وإبراهيم والراوى أسرى طفولتهم لايستطيعون أن يتحرروا منها أو يهربوا من ماضيهم. وحين تتحقق السعادة، فإنها تكون أشبه بالأحلام

ولا تدوم طويلا، إذ يقف لها العالم بالمرصاد ويقضى عليها المجتمع بالإيديولوچيا والتعصب والجشع والخيانة، وفى مجال السياسة الأوسع يتفنن الطغاة فى أدوات التعذيب، والمجازر البشرية تحدث بينما يقف العالم أمامها مكتوف اليدين، والصحافة ذات الضمير تكمم أفواهها المؤسسات المغرضة.

ومجمل القول أن أقصى ما يستطيعه المرء فى هذا العالم الردئ هو أن يختلس لحظات من الزمن قبل أن يهزمه الزمن. إنها بحق رؤية مظلمة ولا يخفف من ظلامها إلا لغتها العذبة السلسة التى على بساطتها تصف ما تراه بدقة فائقة وبحساسية مرهفة وشاعرية نادرة.



بدائل الحداثة فى
(لا أحد ينام فى الإسكندرية)

مارى تريز عبدالمسيح*

تستمد الرواية المصرية المعاصرة خصوصيتها من حاضر يتلازم فيه القديم والحديث وتتنازع ثقافات متعددة على ساحته. فالحاضر لا يستمد خصوصيته من واقع يتبع مسلسلاً زمنياً يرجع إلى نقطة بدء. فالفصل بين الأزمنة القديمة والحديثة فكرة تعايش معها نقاد الثقافة العربية دهورا، حينما أوجدوا تلازما بين تأكيد الأصول وتقديس التراث الذى تحتم على الحاضر الاقتداء به. ونحن فى منعطف القرن، تبين القائمون على الثقافة تجاور الأزمنة فى الواقع العربى الراهن؛ ومن ثم فمن أبرز خصوصيات الرواية المصرية المعاصرة إفراز منتج ثقافى يتلازم فيه القديم والحديث، بل تتنازع فيه ثقافات عدة، ومفاهيم متباينة.

ويعد التناقض بين القديم والحديث من أبرز الإشكالات التى واجهت الرواية المصرية منذ ظهورها. فقد تزامن ظهورها وصعود الحركات الوطنية الساعية إلى التحديث،[1] وتأكيد الهوية فى آن. فتطلب التحديث الانفتاح على النظم المعرفية الغربية؛ أى المعرفة التى استقدمها المستعمر. بينما أشعل الحماس القومى الرغبة فى الاقتداء بالجذور التى اختلفت الآراء حول تحديد مرجعيتها، مع تغاير الخلفيات الثقافية للمنظرين لها[2]. كما ارتبط التحديث بالنظم المعرفية الوافدة وتفسيراتها المادية للظواهر الطبيعية، مما عمل على تهميش النظم المعرفية المحلية التى لا تعتمد طروحاتها على المنهج المادى بشكل مطلق. أفضى ذلك إلى ظهور ازدواجية فكرية لتمسك البعض بمنهج الحداثة الذى ناهضته التيارات الأصولية، وسعت إلى تقويضه بطرح ما يمكن وصفه بحداثة معكوسة [3] عكست المعايير المتراتبة التى أسستها الحداثة لتفضل القديم على الجديد، والإلهام على العلم. كما ترتب على ذلك الانشقاق الثقافى ظهور ازدواجية فى تعريف مفهوم الأمة؛ استند البعض إلى مرجعية

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ماضوية، بينما تطلع البعض الآخر إلى تحقيق رؤية مستقبلية أسستها المناهج المعرفية الغربية.

وأحد أسباب الازدواجية التى أصابت الفكر المصرى، فيما يخص التحديث أو التأصيل، كان يرجع إلى تهجين مفهوم الأمة[٤] بالمفاهيم الوافدة. فقد تشكل مفهوم الأمة فى الوعى المصرى على غرار النموذج الغربى الذائع فى القرن التاسع عشر[٥]، وما استتبعه من مزاعم انفصالية ومتعالية[٦] تولدت عنها الحركات الفاشية والإمبريالية. ومن ثم، تأسست فكرة الأمة على منظور أحادى يعمل على تسييد ما يتفق وأطروحته، وتهميش كل ما يخرج عن إطاره. فقد تبنت العناصر القومية المسرودات الإمبريالية التى تزعم الإقصاء من أجل الارتقاء، وترى فى المغايرة عنصر الشقاق الذى قد يخل بوحدة الأمة. وقد اتسمت الرواية المصرية، آنذاك، بالمركزية، مثلها مثل الخطاب السائد. فقد استخدمت تقنية تتمثل الواقعية لفرض رؤية أحادية. فالروائى، مثله مثل المثقف آنذاك، سواء تمثل الحداثة أو معكوسها، زعم تفوقه المعرفى ليتخذ موضعا يتوازى والسلطة. وسواء امتلك المعرفة الغربية، أو التراث بنصوصه المقدسة، فهو فى كلتا الحالتين يمتلك أحد أوجه الثقافة الراقية التى تتعالى على ما دونها من ثقافات عامية أو غير رسمية. ونشأ عن ذلك ابتعاد النظام المعرفى للمثقف عن العامة[٧]، وخلق معايير ثقافية متراتبة.

وبعد حرب الأيام الستة، ظهر موقف مضاد للقومية المتسلطة التى مارست الهيمنة على شعوبها، لتمارس سياسة إمبريالية معكوسة على المستوى المحلى، استتبعها موقف مضاد للمثقف الحداثى من قبل العامة. وظهرت على الساحة عناصر منتجة جديدة لا تنتمى إلى طبقة المثقفين التى كانت قد اكتسبت امتيازات ذوى النفوذ. وعملت تلك القوى الجديدة على نقض صورة المثقف العالم والمعلم، مثلما نقضت مظاهر السلطة كافة، لتشكل موقفا مضادا للخطاب القومى المتعالى. أيقنت تلك الجماعة استحالة السرد بصوت أحادى؛ فتلاشت المركزية الروائية المحاكية للرواية الواقعية التى راجت فى القرن التاسع عشر فى الغرب، والمرتبطة بالمفاهيم الرومانسية الساعية إلى إعلاء الذات وتمجيد العبقرية. وكان لنكوص فكرة العبقرية ما يشكك فى الأخذ بالقيم الجمالية المطلقة، مما أفضى بدوره إلى إذابة الفروق بين جماليات الفن والحياة. وعليه، تحرر الفن من أقانيمه المثالية ليتداول بلغة الحياة، بعفويتها وتنافر مقوماتها، دون التظاهر بالتسامى والتذرع بالسمو. أدى ذلك إلى نقض مركزية الصوت الواحد، أى صوت المؤلف. ففى زمن يصعب فيه تعريف الذات الفردية بوصفها كيانا مستقلا، غدت الأصوات المتعددة فى الرواية تتداخل فى خطاب حوارى يتناص فيه السرد والتاريخ، ولا مكان فيها للصوت الواحد دون الحوار مع الآخر.

وعلى عكس الاتجاهات الروائية الوافدة فى طى مزاعم الحداثة، وخروجا عن الأصولية المتمسكة بالقومية المتطرفة، برز المنتج الثقافى فى الآونة الأخيرة متعدد الأصوات. وغدا المحور يدور حول الجماعة لا الفرد. والتفاصيل اليومية فى تنافرها لا تعكس تعددية مطلقة، قدر ما تبرز كيفية التفاعل فيما بينها، وذيوعها واستقبالها، وفاعليتها فى الواقع السياسى. فقد وعى إبراهيم عبدالمجيد[٨] الكاتب المصرى كيفية تناص السرد، بفئتيه، التاريخى والتخييلى فى النطاق المحلى والعالمى. ويتناول وقائع الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على مجرى الحياة فى مرويته (لا أحد ينام فى الإسكندرية)[٩]، يبين لنا كيفية تفهم الذات وعلاقتها بالآخر دون التنميط، ودون احتسابها نتاجا للحظة تاريخية محددة. وعليه، فالعمل يشارك فى حوار العولمة الدائر فى عالم اليوم، ويطرح الإمكانات التى تخول للثقافة المصرية موضعها بين مجموع المجتمعات الساعية للتكامل[١٠].

ويأتى مشروعى فى إطار التعريف بخصوصية الرواية المصرية، محاولة للبحث عن كيفية مجاوزة الخطاب الروائى ازدواجية القديم والحديث باستخدام الخيال الحوارى. فالحوارية السردية تجسد مواجهات الجماعة وتفاعلاتها عبر الأزمنة والأمكنة. كما تتجاوز الحوارية السردية خطاب التحديث وثنائياته التى فصلت بين الحداثة والتأصيل، العلم والإلهام. كما سأسعى فى بحثى هذا إلى الكشف عن الاستراتيجية المستخدمة لإقامة فضاء تجتمع فيه ثقافات مختلفة وهى بصدد التمفصل. والحوارية القائمة بين الخطابات المتعددة تزيل التخوم بين المؤلف والقارئ، وبين التاريخ والتخييل. كما

غدت السردية التاريخية أداة لمساءلة الواقع التاريخي بمساءلة الذات الفاعلة فى صيرورتها. والأصوات فى جمعيتها إنما تجسد الذات الواحدة المتناصة مع الآخر. فالآخر وليد لموقف تاريخى وليس كيانًا ذا أخروية مطلقة، فهو وليد أزمنة الانتقال. وإذا كانت قد تعددت المصادر النقدية التى استعنت بها، أعتقد أننى أفدت كثيرا من كتابات ميخائيل باختين،(١١) ولندا هاتشيون(١٢).

وإن كانت أحداث (الإسكندرية) تدور فى حقبة تاريخية ولت، فهى تنحو إلى التأريخ إلى جانب أدائها التخييلى. فالتأريخ والتخييل يتوازيان فى إعادة إنتاج الماضى كما تتضمنه النصوص التاريخية والأدبية المتناصة. وفى إعادة الإنتاج معارضة لتلك النصوص دون محاكاة الإنتاج السابق، فهى معارضة تبرز الاختلاف فى التماثل. فالمعارضة تهيىء إطارا تنظيريًا يشتمل على العناصر الشكلية والتأويلية فى آن(١٣)، وإن كان ذلك هو المنطلق الأساسى لنظرية هاتشيون النقدية، فسوف أستخدمها بشكل خاص فى سياقى النقدى. فالهدف من بحثى هو قراءة التناص بين التاريخ والتخييل، الماضى والحاضر، للتوصل إلى كيفية المشاركة «بين الذاتية» فى التاريخ. فقد يحدو بنا ذلك إلى تكوين علاقات أكثر إنتاجية بين مجموع الجماعات الساعية إلى التكامل.

والاحتكاك بالآخر فى (الإسكندرية) ينشأ عن صدمة التحديث، حيث تتورط مدينة الإسكندرية، بفعل موقعها المتوسطى، فى الحرب العالمية الثانية. وتمتد السياسة الحربية لتؤثر فى واقع الحياة المحلية فى مصر، مما كان له آثار مدمرة على الكثيرين. فتغدو الحرب، وأوزارها، نصا يعارض عملية التحديث المتعسفة التى أقحمت على البلاد. فتمتد آثار الحرب لتصيب المركز والهامش على المستويين المحلى والعالمى.

فإذا كانت الحرب العالمية تدور بين هتلر وروميل، فهناك على المستوى المحلى ثأر ممتد بين الأجيال، مثلما الحال فى الحرب المشتعلة بين الطوالبة والخلايلة، وهما عائلتان فى إحدى القرى المصرية بينهما قضية ثأر. بل إن الحرب لها أثر مباشر على السياسة الداخلية لمصر. فقد استغلتها السلطات الحاكمة للتوسع فى الهيمنة، كما اتخذتها ذريعة لإطلاق الأحكام العرفية دون مبرر. وقد أساء بعض العمد فى استغلال تلك السلطة المطلقة ضد المعارضين، مثلما حدث فى حالتى البهى وأخيه مجد الدين، وهما من عائلة الخلايلة. ويهاجر الاثنان من بلدتهما إلى الإسكندرية، التى تغدو مرفأ يأوى النازحين القادمين من شتى المواقع الجغرافية. وترتب على ذلك النزوح التقاء ذوى الثقافات المتباينة، والأديان المغايرة، بل احتكاك النظم المعرفية للثقافات المختلفة. وتعد الصداقة الوطيدة بين الأسر المسلمة والمسيحية دلالة على ذلك.. وأحيانا ما يكون لالتقاء الثقافات، على هذا النحو، آثاره السلبية. فالمعارف الوافدة مع الحداثة قد تضىء للأجيال الصاعدة آفاقا جديدة، يصعب على البالغين تقبلها؛ الأمر الذى يترتب عليه إيجاد هوة بين الأجيال. فبينما يتطلع الشباب لحرية الاختيار، يتمسك الكبار بالتقاليد الموروثة. فالتقاليد تظل على ماهى عليه، بينما تتقدم عملية التحديث فى مجالات التسليح، والإعلام والاتصالات. وينشأ عن تلك الازدواجية حالة من التردد بين المفاهيم المتصادمة، مما يكون له الأثر فى خطاب الأمة، ويستدعى ذلك الخلط، نزوحا آخر، يبتعد عن المدينة المحملة بركام تاريخى. والنزوح الثانى يكون إلى مواقع ما قبل الصناعة، التى لا يحدّها العمران؛ أى للمناطق الريفية أو الصحراء. فبمواجهة الفضاء، تتحرر الذات من سياجها، لتتفاعل مع المحيط البيئى. فلقاء الأحبة فى الفضاء فيه استجابة لقانون الطبيعة، وهو طقس تطهرى، تستتبعه مباركة جماعية. وكذلك اللقاء الجمعى بين العمال المصريين، والجنود التابعين لدول الكومنويلث، المحاربين فى الصحراء، يترتب عليه لقاء مع المطلق، فيتحد الجميع فى الصلاة، وهى طقس يجسد جماعة متعددة الثقافات. وفى مثل هذا الحدث احتفال بتعددية الأصوات التى يحتفى بها صوت (الإسكندرية) الجامع.

والنصوص التاريخية والتخييلية المتناصة إنما تنبىء عن مواقعها المتبادلة، مما يتجاوز الفواصل المزعومة بين الفن وما دونه. وتذهب هاتشيون إلى أن «المعارضة لا تنتهك الماضى، بل على العكس، فالمعارضة تبجل التاريخ وتسائله فى آن»(١٤). وسردية (الإسكندرية) تنهل من مصادر الماضى فى

تعدديته لتتخذ موقفا مضادا من القراءة الخطية للتاريخ التى تنحو إلى تقسيم الأحداث وفقا لتراتب تمييزى، لا يتمثل فيه المهمشون. وقد سادت تلك القراءة فى المنتج الثقافى الشائع فى بدايات القرن، حيث جاء تمثيل الأقليات والمهمشين تمثيلا أحاديا عبر صوت المؤلف، كما أغفلهم خطاب الأمة. وهذا يناقض ما ذهب إليه بنديكت أندرسون من أن فى ظهور الرواية من حيث هى جنس أدبى ما ساعد على خلق تصور للجماعات، بوصفها كيانات تولدت عن زمن تقويمى[١٥]. ففى مصر، لم يجد صوت المسودين من فلاحين، وعمال، وصيادين، تمثيلا مناسبا، بل تم تنميطهم فى النسق الاجتماعى، لتظل ثقافتهم شفاهية.

ومن ثم، أفضت مفاهيم الحداثة ومزاعم الأمة إلى قطيعة أدبية مع طبقات متعددة من التراث. فالحداثة أسست لخطاب أحادى عمل على تهميش الآداب التى تخرج عن الثقافة التى تبعتها المؤسسات الرسمية. كما أدت مزاعم الحداثة المعكوسة بتياراتها الأصولية إلى طمس الأدب الشفاهى، لاستخدامه اللغة العامية التى جاءت - بالنسبة إلى الأصوليين - فى مرتبة متدنية، لابتعادها عن اللغة الرفيعة المستخدمة فى التراث. ولم يعد هناك اتفاق على مفهوم الأمة، نتيجة لهذه المواقف الثنائية المتأرجحة بين الأضداد. أما سردية (الإسكندرية)، فهى تطرح إعادة قراءة سجلات التاريخ، ويأتى هذا الطرح بوصفه استجابة لدافع يلح على انتشال الثقافة المحلية وغير الرسمية - الثقافة المهمشة - من طى النسيان. والسردية تنحت موضعا للموروث فى صلب استراتيجية الإبداع السردى، وبذلك تطرح قراءة بديلة لا تقيم الثنائيات، ومن ثم لا ترفض الحداثة بوصفها آخر مغايرا، بل وجه من أوجه الإبداع. فالتعاطى مع المهمش بوصفه المنوط بالفعل، يبرز دوره التاريخى المطموس. وعليه، (فالإسكندرية) تعيد صياغة النظم المعرفية التى سادت فى الأزمنة القديمة، مما يبين تعدد المصادر المعرفية التى تغيرت على مسار الأزمنة. ويترتب على ذلك إعادة النظر فى مفهوم الهوية التى تغدو كيانا متعدد الخواص يستحيل تفسيره وفقا لجغرافية محددة أو سجل ذى بعد تاريخى أوحدّ.

فلم تجاوز حركة الحداثة - أو معكوسها - فى الثقافة المصرية التفسير الخطى للتاريخ بل دعمته. ففكرة التطور عبر التحديث، أو العودة إلى الأصل انطوت على تناقض، حيث سعت إلى البحث عن الأصول لمتابعة التطور - مثلما سعى الحداثيون - أو محاكاة الأصل - وهو ما يتطلع إليه السلفيون، مما قد يحدو بهم إلى قياس الحاضر وفقا لتلك الأصول. وفى الحالتين، فالتطلع إلى المستقبل يكون مرهونا بمنظور أحادى. والبديل لقراءة التاريخ خطيًا! هو تتبع المسار المتناقض للتاريخ المعاصر، والوعى بحركته المتجهة إلى الأمام وإلى الخلف فى آن. والتصور الخطى للتاريخ ترتب عليه فصل عنصرى الزمان والمكان، حيث تراءت نقطة البدء خارج الحيز المكانى الذى تولد عنه الحدث. أما الوعى بازدواجية الواقع التاريخى، فهو يربط بين الفرد والعالم الزمكانى. وفى (الإسكندرية)، تتجسد لنا العلاقة بين الفرد والجماعة، وبينهما وبين المحيط الزمكانى عبر سلسلة من الظواهر المادية. والمادى فى الرواية لا يقتصر على الجسد وممارساته، بل ينطوى أيضا على تجليات الروح فى ماديات الحياة. فهناك مجاوزة للفصل الشائع بين الروح والجسد، وفى ذلك تفاد لتناقضات الحداثة والحداثة المعكوسة اللتين تمسكتا بإحدى الظاهرتين دون الأخرى. كما ينبغى عدم إغفال المصادر المعرفية الشعبية التى تتأسس على مفاهيم مهجورة. لذا، فتعرف مصادرها المعرفية يتطلب إعادة قراءة الماضى، فى محاولة إيجاد علاقة جدلية بين التفكير العقلانى والحدس الصوفى، لتبين كيفية التوصل إلى الخفى عبر عاديات الحياة. فلا ينزل الوحى أو الإلهام من عل، فالتجارب الأثيرية ثمرة لمواقف معيشة[١٦].

وفى إيجاد علاقة حوارية بين العقل والحدس، تقويم لعلاقة المؤلف بالنص. ففى بدايات القرن، اتخذ المؤلف الحداثى موقعا اعتلائيًا حينما زعم سطوته المطلقة على النص. ولكن، بتعرف العلاقة الحوارية الكامنة بين العقل والحدس، والمعايشة والإلهام، يتغير موضع المؤلف بوصفه سلطة مطلقة. فتغدو السردية بوصفها فعلا تخييلا منتجا مشتركا بين المؤلف والقارئ. فالتجربة الحياتية لا تقتصر على المشاركة فى أفعال الحياة، بل تمتد لتشمل المشاركة فى التخييل السردى.

وبتلك المشاركة، تتجلى للقارئ خفايا تومئ إليها الوقائع والتفاصيل المتناصة مع الموروث الشفاهي والمكتوب، حتى يتوصل إلى نوع من الإلهام الدنيوى؛ فدور المؤلف هنا يختلف والمؤلف الحداثى، ليقترب من المنشد الشعبى فى التراث الشفاهى، الذى يقوم بدور الراوى والمروى عليه فى آن.

ففى (الإسكندرية) يقوم المؤلف أيضا بدور الراسل والمرسل إليه[١٧]، ويتيح له هذا الدور المتغير التنقل بسهولة بين النصوص المتناصة للتاريخ والتخييل. فهو لا يمدنا بسجلات تاريخية للأحداث، ولكنه يعيد بناء السجل التاريخى من منظور شعبى. ومن ثم، تأتى رواية الإنجازات التى تسودها الروح التنافسية بالأسلوب المستخدم فى حكايات الأبطال الشعبيين، والشطار. وفى استخدام هذا الأسلوب السردى المأخوذ عن الحكى الشعبى معارضة لأساطير الزعامة السياسية، حيث تتوازى جيل الزعماء وحيل الشطار والعيّارين. وعليه، تتراءى الأحداث العظمى من منظور شعبى مقاوم، دأب على المزج بين الجبر والصدفة، مما يكون له الأثر الكبير هنا فى تعرية أوهام الزعامة. ويفضى ذلك الأسلوب السردى إلى منتج يمزج النزعة الواقعية والرومانسية معا.

وقراءة التناص تنتج حوارية بين الشخوص التاريخية والشعبية، وبين التراث المكتوب والشفاهى بشكل عام. بل إن التناص بين أحداث الماضى التى تتناولها السردية والواقع المعيش، إنما يبين كيفية التعاطى بين التجربة اليومية والبيئة الثقافية المحيطة، فالعلاقة بينهما تبادلية، حيث تغذى كل منهما الأخرى وتتغذى عليها. وكما أسلفنا القول، فالتجربة الحياتية لا تقتصر على الممارسات اليومية، بل تمتد لتشمل فعل القراءة. فهناك تناص فى (الإسكندرية) بين النص والحياة، الماضى والحاضر، الشفاهى والمكتوب. فالمؤلف يقرأ الحياة بوصفها نصا، والقارئ يقرأ النص بوصفه إحدى ممارسات الحياة. والحركة التبادلية بين المؤلف والقارئ قد تفسر الدور المزدوج الذى يقوم به المؤلف. فتبادل الأدوار بين المؤلف والقارئ يشير إلى التخاطر القائم بينهما، ليغدو فعل القراءة إلهاما دنيويا، يجمع بين العقل والحدس[١٨]، وإن اكتسبت الكتابة دورا أدائياً، تغدو القراءة معه ممارسة «بين ذاتية»، تستعيد الروح الجمعية التى سادت فى مجتمع ما قبل الحداثة. وبالعودة إلى هذه المشاركة الجمعية، يطرح إبراهيم عبدالمجيد عناصر للتحديث دون اللجوء إلى حداثة مستعارة. فتختلف تقنياته عن التقنيات المستخدمة فى كتابات الحداثة، أو الحداثة المعكوسة، فنحن بصدد قراءة بديلة تمزج الثنائيات المتباينة، الثنائيات التى ترتب عليها ترسيخ سياسات التمييز والتفرقة، سواء تبنتها الحداثة الوافدة أو الحداثة المعكوسة.

فقد دأبت الحداثة الوافدة على إقصاء النظم المعرفية المتوارثة كافة من خطاب التقدم. كما عدّت المعارف الصوفية دربا من التغييب الذى يناهض التنوير[١٩]، وكان فى التقليل من شأن المعارف التى تبتعد عن المادية، تحد للمعتقدات الشعبية. وترتب على ذلك أن تمسكت الفئات الشعبية بمعتقداتها؛ إذ وجدت فيها شكلا من أشكال المقاومة ضد أنصار الحداثة الوافدة الذين تبنوا النظم المعرفية المادية. كما أفضى ذلك إلى خلق فرقة ثقافية أبعدت الطليعيين عن الثقافة الشفاهية. تلك القطيعة الثقافية نشأت عن الحماس الجارف لإدماج الأمة فى عالم حديث ينقطع انقطاعا تاما عن الماضى. وكان هناك قلق عام حول كيفية التوفيق بين التراث والحداثة، لتجنب مشاكل الهوية التى نجمت عن الازدواجية الثقافية السائدة. وما زال التساؤل حول طبيعة الانتماء قائما فى مجتمع تفككت أواصره بفعل التحديث الوافد وتوابعه. فالإشكال المطروح هو كيفية التعايش مع واقع مفكك، وكيفية الانتماء إلى ثقافة محلية يستحيل معها الانفصال عن المجتمع الأمى؛ تلك هى التساؤلات التى حاول جيل ما بعد حرب الأيام الستة الإجابة عنها، بطرح رد مضاد يتلاءم والوضع التاريخى للزمان والمكان الذى أفرزه. فهناك حاجة إلى التخييل مثلما هناك حاجة للتأريخ. فعادة ما تظهر الحاجة إلى الكتابة فى لحظات الأزمة، لإيجاد علاقات بين الماضى والحاضر، محاولة لاستشفاف المستقبل. (الإسكندرية) تطرح بدورها التساؤلات حول الوضع الثقافى فى الحاضر بربطه بماضيه المتعدد. فالسردية منتج ثقافى لا يسعى إلى تمييز حقبة زمنية على مدار التاريخ، أو تفضيل مكان بعينه على الخريطة، ففى ذلك تبنٍّ لأحد أشكال المركزية.

أما الرد المضاد، فهو يسعى إلى تركيب التاريخ والتخييل فى إطار واحد. فاستعادة التاريخ بتعدديته تهيىء منظورا مغايرا للقراءة الأحادية، يتراءى فيها المستقبل بصورة جديدة. فالمشهد التاريخى الذى تدور حوله (الإسكندرية)، يتوازى والحاضر المعيش. فالمشهد يسترجع حقبة تاريخية تسيطر عليها علاقات قوى من طراز جديد، زرعت التمييز فى الحياة الاجتماعية وبين الميادين المعرفية المختلفة. وتوجد تلك العلاقات على المستويين المحلى والعالمى، ويمكن تتبع تداخل علاقات القوى عبر إعادة قراءة المعلومات المأخوذة عن الصحافة، وسير الساسة، وكتب التاريخ[٢٠]. وتبدأ الأحداث فى السردية باندلاع الحرب العالمية الثانية، فالنظام العالمى المبنى على القوة تولدت عنه شبكة من علاقات القوى امتدت إلى النطاق المحلى، لتخترقه عبر الأنماط الغربية التى تبنتها الطبقة الحاكمة لتعضيد قبضتها على الخاضعين للحكم. واستخدمت تلك السياسات لتقليم أظافر كل أنواع المعارضة. فالصراع الدائر فى الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة أشعلته التطلعات التنافسية، التى نتجت عنها صدمة حضارية. فسياسات القوى التى ظهرت على الساحة العالمية أفرزت شبكة من العلاقات التنافسية على المستوى المحلى، أفضت بدورها إلى ظهور علاقات قائمة على الاستغلال. ترتب على ذلك انزياحات هائلة عبر الحدود الجغرافية، مما هيأ مدينة الإسكندرية لتكون فضاء للتفاعل الثقافى، حيث يلجأ إليها النازحون من البلدان والأوطان كافة. ويظهر التمايز الطبقى فى التوزيع الجغرافى للسكان، حيث يقطن من هم دون الامتيازات، من المواطنين الأصليين أو الغرباء، فى الأحياء الشعبية، بينما يتمتع أصحاب الامتيازات بالأحياء الراقية.

صارت الإسكندرية صوتا لجماعة متنوعة، وهى تزخر بحكايات عن الحرب والسلام، النزوح والعودة، كلها تروى سيرة الإسكندرية. وعنوان الرواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية) يومئ إلى الأصوات المتكاثرة على مدار التاريخ. فأحياء الإسكندرية وصروحها الأثرية تكنى عن الوحدة فى التنوع؛ ومنها على سبيل المثال حى كرموز، وهو حى شعبى يتوسط المدينة، حيث يزخر بتاريخ من التعذيب والدمار. ويتوسط الحى عمود السوارى الذى شيد تخليدا للإمبراطور الرومانى دقلديانوس الذى عرف عنه تعذيب المعارضين. وللمفارقة، فقد كتب للإسكندرية البقاء، بينما لم يكتب للإمبراطور. أما عمود السوارى فقد تغيرت دلالته، فصار نقطة لقاء الأحبة، ومكاناً لتجمع الباعة، بل شيدت بجواره المقابر أيضا؛ فعنده يجتمع الأحياء والأموات. فالعمود يدمج التناقضات التاريخية التى تولدت عنه، وهو بذلك يكنى عن تاريخ الإسكندرية فى تواليه. كما تنطوى ترعة المحمودية ـ التى خلقت الإسكندرية فى العصور الحديثة ـ على ازدواجية مثيلة؛ ازدواجية الدمار ـ الخلاص، المتجسدة فى عمود السوارى. فالقوارب التى تخوض مياهها تجرى «فوق مائتى ألف حكاية بعدد الموتى» من العمال الذين استجلبوا من أنحاء البلاد واستخدموا فى حفرها:

> هل تحتاج أمة من الأمم إلى أكثر من مائتى ألف قتيل ليتكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح والجنون والعفاريت... والمحمودية مستودع الأسرار. (الإسكندرية (ص٢٣١)).

فكل حكاية تروى تعارض سابقتها، والسردية بأكملها تنبنى على سلسلة من المعارضات. فكل فصل من فصول الكتاب تستهله نتف من الكتابات الفرعونية، والقبطية، والإسلامية، والهندية، والبابلية، وقد أدرجت على سبيل معارضة الأحداث المروية. فالتناص بين التخييل والتاريخ فى تعدديته يولد معارضات من شأنها إعادة تكوين الذات الفاعلة ـ ذات الإسكندرية ـ فى إطار المحيط الثقافى والبيئى اللذين يشكلانها، فتغدو الإسكندرية الصوت الذى يدمج العناصر المتناصة، ومن ثم يكون ملتقى لمن ليس له مرفأ.

فالإسكندرية مرفأ للنازحين القادمين من شتى أركان المعمورة، فتتفاعل فيها معارف الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة، وهى ملتقى الجماعات القادمة من المجتمعات الحضرية أو الريفية. أما المهاجرين من المجتمعات الريفية، فمازالوا يحتفظون بالروح الجمعية؛ إذ هم لا يتعرفون وجودهم، سوى فى علاقته بالمجتمع المحيط.

«يما مويل الهوى، يمايا موليا ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا» (ص ١١٤).

وحينما يلجأون للأعمال اليدوية أو العضلية فى المجتمعات الحضرية، يظل عملهم يتسم بالروح الجمعية، ومتصلا بالبيئة المحيطة، وإن اختلفت طبيعته(٢١). وعلى النقيض من ذلك، فالجماعات الحضرية فى الجنوب شرعت فى محاكاة النظم الاجتماعية فى البلدان الصناعية، وما ترتب عليها من انعزال الفرد. وينمى هذا الانعزال الروح التنافسية التى سرعان ما تنشأ عنها العلاقات المتراتبة. والفرد فى عزلته لا يقيس التقدم الزمنى برؤية مستقبلية متفائلة ترى فى تقدم العمر دلالة على النمو والنضوج - مثلما هو الحال فى المجتمعات الريفية التى تقرن النمو بالحصاد - ولكن بالنسبة إلى الفرد المستلب يقترن تقدم العمر بالشيخوخة؛ ومن ثم الموت. فالموت يبدو أحد عوامل النفى حينما يلقاه الفرد فى عزلته(٢٢). فى هذه الحالة، يتسم الموت بالمأساوية، ويتحول الاهتمام بالحاضر إلى هدف فى حد ذاته، ينبغى استغلاله عن آخره. أما النجاح فيقاس بالكم؛ فكلما ارتفعت معدلات الإنجاز بالمقياس الرقمى، كلما كان أفضل. وفى هذه الحالة، تتسم المعاملات بطابع إمبريالى، يترتب عليه صدمة حضارية بين المستعمر والمستعمر. والإخفاق فى التعامل مع تلك الصدمة، يتولد عنه نظم إدارية إما أن تسعى إلى محاكاة النظام الإمبريالى، أو تنبذ الثقافة التى تنتسب إليه. وفى كلا الحالين، سواء كان رد الفعل هو المحاكاة أو الرفض، تكون النتيجة إقصاء الآخر فى أشكاله كافة

باندلاع الحرب العالمية الثانية، تغدو الإسكندرية ساحة تتفاعل فيها النظم الاجتماعية والمعرفية، وكأنها جسد يحمل تاريخا يتسم بالعناصر الدموية، والأسطورية، والأثيرية؛ فهى جسد احتفالى يمجد النظم، ويقوضها فى آن. فيذهب باختين إلى أن الكرنفال يحفل بالطقس ويقوضه بمعارضته:

> يكتسب الطقس دلالة رمزية . فبفصل أحد العناصر على سبيل الاحتفال، يغدو ذلك العنصر بديلا عن الكل(٢٣)

فبفصل أحد العناصر، يتفتت الكل بتفضيل أحد أجزائه، وهو إعلاء فيه تعدٍّ على دلالة الأجزاء الأخرى فى كليتها. والموالد المشار إليها فى (الإسكندرية) خير دليل على ذلك. فيحتفل العامة بموالد الرموز المسيحية أو المسلمة، فسواء كان المولد احتفالا بمارجرجس أو بالمرسى أبى العباس، يجتمع فيه المسيحيون والمسلمون ويرسم المسيحيون وشم القديس، بينما يرسم المسلمون وشم أبى زيد الهلالى، أحد الأبطال الشعبيين. فيظهر أبو زيد معتليا أسدا أوحصانا، شاهرا سيفه، وهى صورة تماثل الصورة التقليدية لمار جرجس. فالاحتفالات الدينية تمجد الطقس، ولكنها تقوض التراتب الذى يتضمنه، والذى يبعد ما بين القديس والعامة، فالقديس يكتسب ملامح البطل الشعبى، ليتم إدراجه إلى وظيفة دنيوية.

ويتولد التناص بين الأبطال الشعبيين والشهداء الذين صاروا فى مرتبة القديسين على مستويات عدة، مما يكون له أحيانا دلالة إيجابية. ففى هذه الحالة، تغدو المواويل التى تنشد البطولات بمثابة شفرة ثقافية تنفخ روحا جديدة فى الجماعة. وفى أحيان أخرى، قد تترتب على تلك البطولات آثار سلبية، حينما ينسج القوم تصورات خاطئة حولها، ويعتبرونها مصدرا لقوى خارقة. ففى أزمنة الأزمات، والاستلاب، تميل العامة إلى إضفاء تلك القوى الخارقة على الأبطال الشعبيين؛ وتصورات زهرة، زوج مجد الدين، من هذا القبيل. فحينما تشتد محنتها، تتوق إلى العودة إلى بلدتها، ولا سبيل لها إلى ذلك سوى بتخيل قوى خارقة قادرة على تحقيق المستحيل. وتتمثل لها تلك القوى فى تمثال البطل الذى يمتطى صهوة حصانه فى ميدان المنشية، والتمثال لمحمد على، ولكنها تجهل هويته (الإسكندرية، ١٠٣)(٢٤). ففى لحظات اليأس، تميل العامة إلى إضفاء القوة على الأفراد العاديين، لعلهم يمدونهم بها.

كما قد تتسم البطولة بسمات غرائبية كما فى حالة هتلر. فلقد أسرت جسارته لب معظم العامة فى الإسكندرية، خاصة أنه كان يعد حليفا لهم فى معاداته الإنجليز. فبطولاته أوصلته لنجومية، وصار نموذجا للنجاح، يقتدى به، والجميع يسعون إلى محاكاته. ففى أحد الموالد، يفاخر الحاوى بقدراته المتقدمة التى تتفوق على ألاعيب هتلر، كما يذكر فى إحدى الصحف الدورية أن قوادا حاول تضليل البوليس عند القبض عليه زاعما أنه هتلر: (الإسكندرية، ١٣٠). تلك

الصورة المغالية فى البطولة، تطرح قراءة جديدة للسجلات التاريخية، لنقض المسرودات الوهمية التى يبثها الإعلام. كما تطرح تلك القراءة الجديدة العلاقة الحوارية بين الرموز العالمية والعامة، مما يقوض التراتب المفروض لتعلية نموذج، والهبوط بآخر. إلى جانب ذلك، فالمشاهد والمواقف المتناصة بين الساسة، والأبطال، والشهداء، تجسد الطبيعة المزدوجة للحرب والسلام، فيبدوان مجالين متنافرين، ومترابطين فى آن.

فالأحداث الواردة، التاريخى منها أو التخييلى، تمتزج فيها الحرب والسلام، بوصفهما مظهرين من مظاهر استمرارية الحياة. وبمزجهما يصعب الفصل بين الواقعى والرومانسى، كما يختلط الجد بالهزل، والملهاة بالرثاء. ويتجسد لنا ذلك فى البنية السردية التى تتمحور حول ثلاث مرويات تخييلية تجمع بين رومانسية قصص الفروسية، وواقعية قصص الشطار والعيّارين. والمرويات التخييلية التى تدور حول وقائع محلية تعارض أحداثًا عالمية، وتتناص وأساطير من التراث فى آن. فتحمل كل مروية معانى عدة حيث توجد فى علاقة حوارية مع نصوص أخرى. وقد تتسم المروية بروح الملهاة حينما نعيد قراءة الأسطورة فى ظل الواقع، ومن ثم تتجلى لنا تناقضاته. وحينما توظف الأسطورة لإضفاء دلالات على الحياة اليومية، يتسنى لنا استشفاف العنصر الرومانسى الذى نغفله فى عاديات الحياة. ويصعب إدراج القراءتين فى التصنيفات التى تمايز بين الأنواع الأدبية، متبنية مزاعم النهايات المغلقة، وهى شكل آخر من أشكال القوى التى تتفق والمزاعم الحداثية بالنص العضوى، والمؤلف صاحب الكلمة المطلقة فى النص، ليتحول السرد تباعا إلى أسطورة زائفة. أما مجاوزة الأنواع الأدبية بإرساء مبدأ الحوارية بين عناصر الحكى، وتناص المرويات، فإنه يذيب الحدود بين فعل القراءة والكتابة، ليغدو المنتج الثقافى ممارسة جمعية. فتتشابك الشفرات الثقافية المتغايرة يصعب التوصل إلى تفسيرات أحادية للسردية.

والمروية الأولى تدور حول البهى الذى يجمع بين البطل الشعبى والنبى الأسطورى، والزعيم السياسى. فقد ولد البهى فى ليلة القدر، وأسمته أمه بالبهى؛ لأنها رأت هالة تحيط بوجهه وظلت وسامته تجذب النساء إليه، وتبعنه أينما ذهب. وترى زهرة فى أيقونات السيد المسيح ما يذكرها بوجه البهى. وفى السياق يعارض البهى فكرة المخلص. فهو يقاوم من أجل المقموعين، مع وجود فارق بين أهدافه وأهداف المخلص فى التعريف التراثى الذى يتجلى فيه زاهدًا. فالبهى يناضل من أجل تحرير النساء الريفيات من الفروض الأبوية. فهو من جهة، يناضل لمنحهن حقوقهن الشرعية، ومن جهة أخرى، يمنحهن الإشباع الجنسى المحرم عليهن. فهو يقوم بدور ثورى، يسعى به إلى إحراز قطيعة تاريخية. فهو يتعبدالجسد، ويسعى لمنحه شرعيته، وفى ذلك هو يقف نقيضا لحياة الزهد التى يتبعها النساك، والنموذج التراثى للمخلص. وإن كان مسار البهى يبدو على السطح مناهضا للزهد، فلقد بين لنا جورج باتاى استحالة اعتبار الشبق والزهد نقيضين، حيث يذهب إلى أنهما يتساوقان. يقول:

> فى تسامى التضحية الإنسانية ما يهبها الرفعة، ولا يرجع ذلك إلى تماديها فى القسوة التى توقعها على النفس، بل لامتناعها عن توظيف التضحية كسبيل للتحايل، فتبلغ بذلك نشوة افتقاد الذات(٢٥).

فالتضحية تنطوى على امتناع وسعى فى آن. وإن كانت ظاهريا تبدو ممارسة تختلف عن ما يعد نقيضها، فقد تتفق الثنائيات المتضادة فى الهدف المنشود، وهو بلوغ النشوة.

وقد يعد البهى بطلا شعبيًا لمقاومته القمع. ولكن عند لجوئه إلى العنف لبلوغ السلطة، يكتسب خصائص الزعيم السياسى. وقد اكتسب البهى لغة العنف فور عودته من الحرب، حيث حارب بالسخرة فى صفوف الحلفاء. فتتحول بطولاته السابقة إلى ضرب من مغامرات الأشقياء، ليلقى حتفه فى النهاية فى معركة عبثية بين القادمين من الصعيد، والنازحين من وجه بحرى. وهو بموته يحصد جزاء سعيه للسلطة. والموقف فى عبثيته يعارض الهزيمة السياسية لهتلر، والموت المفاجىء فى الحالتين ينبئ عن الغرائبى الكامن فى الاحتمالات التاريخية؛ فغير المتوقع يلعب دوره فى تحريك التاريخ. والموت العبثى يقوض الاعتقاد الرومانسى فى البطولة الخالدة، مؤكدا أن البطولة الشعبية لا تمنح التميز الفردى،

بل هى مكسب جمعى. ومن ثم، تغدو البطولة الشعبية علامة شرفية لا يتقلد بها الفرد، بل تتقلد بها القيم الجمعية التى تدعم الجماعة. وحينئذ، يتساوى موت البطل أو حياته، ورحيله لا يشكل نهاية مأساوية، بل يؤكد استمرارية الحياة.

أما المروية التخييلية الثانية فتدور فى المدينة، ويتراءى هنا لنا الدور المزدوج الذى يقوم به رشدى، وهو يعارض مروية البهى، **وأساطير أخرى من التراث ورشدى يجمع بين الشاعر** الطليعى، والفارس العاشق. فلقد تألم بالحب، مثلما البهى، ولكن جاءت استجابته مختلفة، فابن المدينة لا يترك نفسه للرياح، بينما يستسلم البهى لأعاصير الحب والحرب. ولم يتصل البهى بالغرب سوى من خلال الحرب. أما رشدى، فجاء لقاؤه بالغرب عبر التبادل الثقافى فقد نهل من العلم والآداب ما أثرى عقله، فعلاقته بكاميليا تختلف وعلاقات البهى النسائية، فهى علاقة تنبنى على الوفاق العقلى، والانجذاب الجسدى. كما تقوض علاقتهما الثنائية الدينية بين المسلم والمسيحى التى صنعتها المؤسسات. فالاختلاف الدينى هنا يجسد التكافل بين الجسد والروح، الملموس والمحسوس، المادى والعضوى. وعلاقتهما تجسد الحوارية الكامنة بين الثنائيات المفروضة من قبل المؤسسات على المستويات كافة، وتضعها موضع المساءلة.

يقع اللقاء الأول بين رشدى وكاميليا فى مسابقة مدرسية، ويتحول التوافق الذهنى بينهما إلى انجذاب جسدى يتجلى فى رحلتهما النيلية فى ترعة المحمودية، فالاستجابة المتبادلة بينهما تتجلى فى فعل التجديف:

> كانت معجبة بأدائه ورعونته.. هذا الكائن الرقيق.. هو نفسه الذى يخضع له كل هذا الفضاء وكل هذه الخضرة.(الإسكندرية، ٢٣٦)

ففعل التجديف المشترك بينهما له دلالات جنسية، تبدو أكثر جلاء عند وصولهما للشاطىء الآخر، فتتكثف رغبتهما فى فضاء الحقول الممتد دون تحققهما الفعلى. وتفيض أشعة الشمس بأحاسيسهما الحميمة، ويتبركان بها:

> يا للروعة ماذا يحتاج الإنسان من الآلهة أكثر من ذلك؟ (الإسكندرية ٢٣٤).

فبمنأى عن الأنساق الحضرية، يتولد حبهما من حيث هو فعل مقدس، يستمد قدسيته من الحوارية التى تنشأ بين الوجود البشرى المتناغم مع البيئة المحيطة. فالبيئة تعمل بوصفها بديلا للتاريخ، حيث تكمن فيها قوى أخرى قادرة على تحريك الحدث لقدرتها على تنشيط التجربة المعيشة ويتحقق تلاحم الحبيبين عبر تفاعل جسديهما مع عناصر البيئة، استجابة لندائها، وفى تلك الاستجابة تطهر للجسد. **ففى مجاوزتهما الالتحام الجسدى الفردى، وفى تفاعلهما** عبر البيئة المحيطة بوصفها «المتجاوز»، يعايشان المقدس. وفى هذا الصدد يذهب باتاى إلى أنه :

> يتاح التعرف على المقدس فى لحظة تتميز بخصوصيتها، يختلج فيها المرء معبرا عما ظل مكتوما بفعل العادة[٢٦].

فما تعبر عنه رعشة الجسدعادة ما يتسم بالإبهام؛ فالدافع له هو رغبة الفرد فى تجاوز ذاتيته. وفى هذا الفهم الجديد للمقدس، الذى يربط التعبير الجسدى بالسامى، تدنيس للمقدس ـ وفقا لمفهوم المؤسسة ـ يستحق العقاب باستخدام العنف ضد مرتكبيه، أو استباحة قتلهم. فترفض المؤسسة الحب من حيث هو اختيار فردى؛ لأنه يعد خروجا عن النسق الجمعى الذى يربط المقدس بالتسامى عن الفردى؛ الجسدى، دون التمييز بين الإشباع الفردى/ الجسدى الذى ينفى الآخر، والتحقيق الفردى الذى يؤكد الآخر، ومن ثم يغدو خطوة نحو إثراء الجماعة.

وإن كانت العناصر البيئية تضفى القداسة على التوافق البشرى فى المكان، فإن الشعر يحقق اتصالهما فى الزمان. فى لقائهما، يقرض رشدى الشعر فى حضور كاميليا، وهو شعر مترجم عن بودلير. وبوصفه مترجما، فهو من ثم يطرح التناص بين نصوص الماضى والحاضر، الشرق والغرب. ومن جهة أخرى، يعارض رشدى دور المؤلف (إبراهيم عبدالمجيد)، بوصفه مرسلاً ومستقبلا. وفى تداخل أدوارهما تتناص الوقائع السردية والمجريات الحالية فى واقع القارئ. فرشدى يقوم بدور الشاعر والعاشق. والدور الطليعى للشاعر الحداثى يتصور المؤلف بوصفه رسولا: فهو المرسل وكانت كاميليا ترى فيه:

السيد الذى صنعته الآلهة، ولم تدر أنه سيكون عاصيا يفكر دائما أن يلعب دورها، وسيكون هذا أيضا سر عذابه السرمدى. (الإسكندرية، ٢٣٦).

وبوصفه عاشقا، يغدو رشدى مشاركا فى الحدث؛ أى مسايرا للحدث وليس مسيّرا له.

هذا الدور المزدوج الذى يقوم به، ليجمع بين المؤلف/ المشارك، والحداثى/ الرومانسى، لا يعبر عن تناقض داخلى، بل تتآلف الثنائيات حينما يشارك فى الحدث، مثل المنشد المشارك فى الموال الشعبى بوصفه حافظا ومرتجلا فى آن. ففى رحلة العودة على مياه المحمودية، ينضم رشدى إلى منشدى الموال على المراكب المجاورة. وعلى مستوى آخر، فالمواويل التى ترتجل بالعامية تعارض القصائد الفرنسية المترجمة؛ وبذلك تدلل على التشابه فى الاختلاف. والإبداع النابع من بيئته يطرح سبلا جديدة للتحديث لا تعتمد على الحداثة الأوروبية، وتنقل رشدى بين دور الشاعر الحداثى المتفرد والمنشد المشارك فى الارتجال، يجسد التفاعل بين المعاناة الذاتية والفرح الجماعى، بوصفهما مراحل نمو تقتضى الابتعاد للعودة؛ ففى الابتعاد محاولة لاكتشاف الذات الفردية، تليها العودة وهى مرحلة من مراحل اكتشاف الذات الجمعية، وترجمة الشعر الآخر هى إحدى خطوات الابتعاد؛ فهى خطوة فى سبيل ترجمة الذات المغتربة. فلا يتصل الفرد اتصالا حقيقيا بجماعته دون تعرف الآخر. ومن ثم، فانضمام رشدى لمرتجلى المواويل يعلن عن هذه المشاركة الجمعية، فتأتى المواويل وكأنها أنشودة تهب اليمن والبركات. فرحلة المحمودية تجسيد سردى لعملية التآلف بين الفرد والبيئة بعنصريها الظاهراتى والجماعى؛ أى بالمحيط الطبيعى والإنسانى. هذا التآلف البيئى فى المكان يحقق «واقعا يبتعد عن الذاتية»، يتسنى فيه «ملامسة القدسى»[٢٧]. أما الشعر، فتتناص فيه أزمنة الماضى والحاضر، مما يجسد الزمن الأبدى.

ومن ثم، فالمحيط البيئى بعناصره الظاهرية لا تقتصر وظيفته على إمداد السرد بخلفية وصفية، بل يشارك فى الفعل التاريخى بتضفير العناصر الزمنية والمكانية؛ أى زمكنة الحدث. فبينما تجسد مدينة الإسكندرية بطابعها الحضرى تاريخا تراكميا، فإن الفضاء المفتوح يطرح أفقا بديلا لمعايشة التجربة. والفضاء المفتوح عادة ما يوجد فى المناطق التى لم يصلها العمران بعد؛ أى مناطق ما قبل التحديث. ذلك الفضاء يتيح فرصة الابتعاد عن المجتمعات العمرانية فى الحضر، التى تمثل منظومة مغلقة. فالفضاء المفتوح يتجاوز الحدود، وتعتق فيه الذات من التخوم المغلقة. ولكن ذاك لا يعطى الفضاء المفتوح أولوية على غيره من الأمكنة. فالمناطق العمرانية والتى لم يصلها العمران يشكلان كلاً لا يتجزأ. فالرحيل عن المدينة شرط من شروط العودة، والفضاء على اختلافه يمنح أفقا جديداً من التجربة. فالوجود فى الفضاء المفتوح ينشط الإدراك حيث يكون المرء متروكا لعفوية التصرف، دون اتباع نسق اجتماعى يقيده. والتصرف العفوى وليد اللحظة، وينتهى بانتهائها، فهو يجسد استنفاد اللحظة: فكل مولد جديد يعلن عن انتهاء. وفى رحلتهما، يتلو رشدى على كاميليا قصيدة بودلير «الساعة»، التى تجسد مرور الوقت، وكأن الدقيقة حينما تبدأ، تنبئ عن نهايتها. فالساعة التى تسجل الوقت تشير إلى الإنجاز والإخفاق فى آن، فهى تنبه إلى أوان العودة للمدينة، أى أنها تنبئ عن إرجاء الرغبة.

وتختلف التجربة المعيشة فى المحيط البيئى عن الحدث التاريخى، فى أنها متصلة بالواقع التاريخى وتجاوزه إلى المستوى الأسطورى. فالحدث المرهون بالزمن قد يكتسب دلالات تتجاوز الزمن. فرحلة المحمودية تعد تجربة حية، ولكنها تجاوز الآنى فى تناص بعض تفاصيلها مع الأساطير المصرية القديمة. ففى رحلة العودة، يصطدم جوال به سيدة مقتولة غرقا بقارب الحبيبين. والجثة الطافية تعارض أسطورة أوزوريس الذى تقطعت أوصاله وقذف به فى نهر النيل، حيث تتبعته إيزيس على امتداد النهر لجمع أشلائه لتعيد الحياة إلى أرض مصر. والتفسير الذى تعودناه لهذه الأسطورة يرمى إلى إبراز أهمية الموت فى سبيل تجدد الحياة. ففى موت أوزوريس إحياء للخصوبة. أما فى قتل النساء غرقا، ما يوحى بالجدب، خاصة حينما يكون الدافع للقتل هو خروج المرأة عن الأنساق الجمعية. وفى واقعة رشدى وكاميليا يتقابل الموت والحياة. والتناص بين جوال الغريقة والأسطورة المصرية قد يبين تلازم الكبح والإرضاء، فلا يوجد فصل هنا بين الأضداد مثلما فى

الأسطورة. ولكن في تلازم الأضداد ـ الحب والموت، اللقاء والفراق ـ ما ينفي فكرة البدايات والنهايات، ليستبدل بها مفهوم التحركات. فقراءة التناص هي قراءة تتحرك بين أزمنة متباينة، مما يحرك قراءات جديدة لها. فرحلة المحمودية في سياقها البيئي تعد تجربة كلية، تتضافر فيها العناصر الظاهرية والبشرية، المادية والأثيرية، أي تتلازم العناصر التي كانت تعد متناقضة الخواص. إضافة إلى ذلك، فعلاقة رشدي وكاميليا تشكلها رغبة تولد الإرجاء، ففي إرجاء الرغبة ما يوضح العلاقة بين الذاتي والمجرد من الذاتية.

وعلاوة على معارضة مروية رشدي وكاميليا للأسطورة، فهي تعارض الرومانسيات التقليدية أيضا. فحينما يكتشف أهل كاميليا قصة حبها يبعدونها إلى صعيد مصر للتفريق بينهما. فيقتفي رشدي آثارها على امتداد النهر، متجها صوب الجنوب؛ أي عكس الاتجاه الذي اتخذته إيزيس في رحلة البحث عن أوزوريس. ومن جهة أخرى، فالرومانسيات عادة ما تخلق ثنائيات متغايرة، تتولد عنها مفاضلات تؤدي إما إلى نهايات سعيدة أو أليمة. فالمأساة تنشأ عن الإخفاق الذاتي، حيث تعمل الذات بوصفها قوة مضادة لنسق بيئي أو جمعي. ومن وجهة أخرى، فالنهايات السعيدة تعني الارتباط الذي يتأسس على إلغاء الآخر، بدلا من احتوائه. أما مروية رشدي وكاميليا فتشرع في طريق آخر.

تختار كاميليا مسلك الرهبنة، بينما يستجيب رشدي لنداء الشعر. ولم يكن اختيارهما على سبيل انتفاء الذات، بل هو محاولة لتأكيدها عبر التحقيق الجمعي. ففي اختيارهما لم يعتمدا على مفاضلة الكل على الجزء، وهما لا يسعيان إلى تحقيق هدف أحادي. تأتي النهاية هنا وقد أدمجت الجبر بالاختيار. فاختيار كاميليا حياة الرهبنة فيه عزوف عن الرغبة الجسدية. ولكنّ به تأكيداً للجسد؛ الجسد بوصفه أداة للتواصل مع الجماعة وليس مدعاة للانفصال عنها. كما تتعدد وسائط الجسد التي تحقق هذا التواصل. فالجسد أداة للولوج إلى العالم الأثيري عبر علاقة تبادلية تنبني على الأخذ والعطاء، سواء على مستوى فردي محدود، أو مستوى جمعي أرحب. وبعلاقة الحب التي ربطت بين رشدي وكاميليا، مجاوزة جميع الحدود ونسق المؤسسات كافة، اقترب العاشقان من الأثيري، وهو أفق يتلاشى فيه الفصل بين الأنا والآخر، سواء كان الآخر فرداً أو جماعة. فالتلاقي مع الآخر الفردي، يكتمل بالتلاقي الجمعي. وفي اختيار كاميليا التعامل مع الجماعة محاولة لبناء المستقبل باستعادة فاعلية القدرات الكامنة في الموروث الثقافي، الذي يتلاشى فيه الفصل بين الفردي والجمعي. والموروث لا يقتصر على النصوص المكتوبة، بل يشير إلى الرصيد المختزن في اللاوعي الجمعي، وهو أحد بواعث استجلاء الحقيقة. وإن كان يصعب علينا فهم كيفية بلوغ المعرفة، مثلما من العسير بلوغ سر ماهو مقدس؛ فذلك لأنهما سعي مشترك بين الوعي واللاوعي، أي العقل والإلهام.

فبلوغ المعرفة الكلية يتطلب منهجا مغايرا للمعرفة المتجزئة التي تفرضها المؤسسات الاجتماعية بوصفها معرفة مطلقة، حيث ترجع بعض المؤسسات المعرفة للعقل وحده، بينما ترجعها مؤسسات أخرى للوحي. أما اختيار كاميليا فهو يتحدى الصورة التقليدية للمرأة الخانعة، والصورة الغربية للمرأة المعاصرة. فتتحرر كاميليا من القيود الاجتماعية بإعادة توظيف التراث الثقافي الذي يعد مشاركة الفرد في الدائرة الجمعية بوصفه هدفاً أساسياً للتحقق الفردي. فالاختيار الفردي لكاميليا يتشكل بتضافر مسعاها والمصلحة الجمعية. ومن ثم، يصعب الفصل بين الفردي والجمعي بوصفهما نقيضين. فحرية الاختيار تعني هنا استشفاف كيفية تآلف الذات والجماعة، ومن ثم يتلازم الجبر والاختيار. فاختيار كاميليا لم يكن هروبا من رشدي، بل هو التقاء به، تحول من مستواه الفردي إلى المستوى الجمعي.

أما رشدي، فاستهل حواره مع الجماعة بكتابة الشعر. وعلاقته بكاميليا تجسد تجاور النظم المعرفية حيث تتساوى وظيفة الشاعر والقائم بالعمل الاجتماعي. كما تجسد علاقتهما أيضا، العلاقة الملتبسة بين الوافد والموروث. فالوافد، إذن، لا يمثل بالضرورة قوى السلطة، والموروث لا يعني بالضرورة عنصر المقاومة الذي يقف حائلا دون التغيير. فالموروث وإن اقترن بمفهوم الجبر لا يقف حائلا أمام الاختيار، فالعلاقة بينهما تبادلية، وفصلهما يأتي ذريعة لفرض أحد النظم المعرفية وإلغاء الآخر. أما اختيار رشدي فهو يطرح

بديلا آخر لا تعوقه الثنائيات التى تقيم فجوات بين ذوى الثقافة المكتوبة والشفاهية. فالتواصل الذى أقامه رشدى مع المنشدين الشعبيين على «الفالوكة»، يجسد تحقيق إنجاز أدبى تستجيب له الجماعة، حتى لا يكون محض تعبير عن المعاناة الشخصية. وينجح رشدى فى رأب الصدع بين الثقافتين، الكتابية والشفاهية، الذى فشلت الحركات الثقافية الأخرى فى رأبه. فقد أخفقت الحداثة الوافدة ومعكوسها فى التعامل مع التناقضات الكامنة فى الحاضر. والسؤال القائم الذى لم تطرحه تلك الحركات هو سؤال الحاضر بتناقضاته، والاستجابة إليه تكون بضمير الجمع وليس بضمير المتكلم.

فمواجهة الحاضر تستدعى مواجهة الذات باعتبارها كيانا فاعلا تتحدد قيمة فعله بإسهامه فى تحقيق مصلحة الجماعة. والقائم بالعمل الاجتماعى، أو الشاعر يمارس عملا جماعيا لا يكسب ممارسه امتيازات. فالشاعر يقيم علاقة بين ذاتيته وجماعته، على عكس أنصار الحداثة الوافدة والمعكوسة الذين أسسوا لثقافة متعالية. فالبديل الذى يطرحه رشدى هو نظم الشعر الذى يرتبط بحاضر جماعته، لتتصل التجربة الذاتية بالجمعية، والفن بالحياة. والسياق المزدوج الذى يتولد عنه تناص بين نصوص عدة، يكشف التناقضات الكامنة فى الحاضر، بل يساعدنا على تقبل الدور المزدوج للمؤلف بوصفه منتجا، ومتضمنا فى عملية الإنتاج.

فالصوت الرئيسى هنا هو صوت الجماعة، فهى كيان فاعل، بل تسند إليها البطولة فى المروية الرئيسية الثالثة. والحضور الجمعى موجود فى مواقع عدة، سواء على الشواطئ، أو المقاهى، أو الموالد. ويتجلى حضورها الفاعل خاصة أثناء العمل المشترك، مثلما فى نشاط عمال السكك الحديدية. فبمشقة العمل يصلون إلى اللحظة الأثيرية، لحظة تتولد عن الواقع المادى وتتجاوزه، دون التسامى عنه. والتجربة الأثيرية تشير إلى أن المحيط البيئى بفضائه المتناهى قد يكون أداة تتيح توحد الفرد باللامتناهى، مما يذيب ثنائية الأرض والسماء، وفصل طاقة الفرد عن مصادر البيئة. والحوار مع البيئة يتناقض والتوجهات الأصولية الساعية إلى البحث عن الجذور، فى محاولتها الاعتماد على نص أول يمثل توجهاتها

الثقافية. أما مواجهة الذات فى مرآة البيئة/ المتجاوز، فليس فيه استدلال على نص أول. فإدراك المجاوز يؤرخ لحظة البدء فى الحاضر، أو ما أطلق عليه جون فرانسوا ليوتار «الرؤية الوثنية»[٢٨]، بمعنى أنها تسبق مرحلة تقنين الرؤية وفقا لأنساق المؤسسة، وهى رؤية تؤكد انعدام الراوى، الأول. فالبدايات مرهونة بالحاضر، والحضور هو لحظة إدراك المتناهى واللامتناهى ـ أى إدراك لا محدودية الوعى ـ لحظة تجرد الفرد وتجرد الصحراء.

والنزوح إلى الصحراء به تواز وتعارض مع الخروج إلى المدينة. فعلامات المكان فى السرد تشير إلى التباين بين المدينة وتاريخها التراكمى، وفضاء المحيط البيئى من حيث هو نقطة بدء متجددة. فالحوارية السردية بين الأمكنة لا تسعى إلى إرساء المجاورة المتوترة بين القديم والحديث/ البكر. فالحوارية السردية تستخدم باعتبارها آلية تفصح عن صدمة التحديث التى اجتاحت المدينة وضرورة النزوح عنها، بعيدا عن العمران، لإدراك الذات فى مواجهة المجاوز، فيغدو الفرد جزءا من اللامتناهى.

والعلاقة الحوارية بين الريف والحضر تعزز التجربة فى شكلها التكاملى، فكل مرفأ يمنح أفقا مغايرا للتجربة. فالمدينة تتيح مجالا أوسع للتعاملات. وحينما اضطرمجد الدين للخروج من بلدته والنزوح إلى الإسكندرية، هيأ له ذلك إقامة علاقات جديدة. وبينما اقتصرت علاقاته فى بلدته على الجماعة التى يرتبط بها برباط الدم والعقيدة، تتيح له الإسكندرية إقامة علاقات أوثق مع أفراد وجماعات لا يشاركونه الدم أو العقيدة، بل إنهم يشكلون معا تضامنا ملموسا فى سائر أوجه الحياة. والنزوح من مكان إلى آخر لايكون بفعل اختيارات قائمة على المفاضلة بين ثنائيات، بل يؤكد ضرورة الخروج من أجل العودة. وسواء كان هذا الخروج اختياريا أو جبريا، فهو ينطوى على مرحلة انتقال من النطاق الفردى بمحدوديته إلى المصلحة الجمعية، أو التجربة فى شكلها التكاملى. فالخروج الأول لمجد الدين كان بدافع وقف قضية ثأر عائلية، فالاختيار هنا كان يهدف إلى استقرار جماعته. أما الخروج الثانى للصحراء فكان أداء لمتطلبات

وظيفته، وهى استجابة لمتطلبات الجماعة، وإن كانت من فصيلة أخرى. والحياة فى المدينة تتطلب عملية مثاقفة حضرية، بينما تمنح الصحراء فضاء رحبا يتيح مواجهة الذات. فالفراغ يوفر منظورا مغايرا لمتابعة الأنساق الاجتماعية عن بعد، والرؤية عن بعد تدمج الاختلاف بوصفه متضمنا فى دلالة النسق.

ففى الصحراء، يجتمع مجد الدين وزميله دميان ولا يعوقهما الاختلاف العقائدى عن توطيد صداقتهما. ففى البرية يتشاركان فى مواسم الصوم ويحتفلان بالأعياد معا. والاختلاف العقائدى، فى هذه الحالة، يضاعف فرص المشاركة. بل إن هذا الاختلاف يثير تساؤلات ثقافية أعمق من ذلك. فدميان وهو مسيحى الديانة يقع فى حب بريكة، وهى بدوية مسلمة. وهى تظهر له من فراغ، وتختفى فى البرية مثل الملائكة. وفى التراث تظهر الملائكة لتدعيم الالتزام بالعقيدة. فالدال هنا ـ أى الملاك ـ قد أحيل إلى نقيضه، فهو لايدعم الاختلاف بل يذيب التباينات التى أسستها المؤسسات العقائدية للتفريق بين البشر. فتتوازى وظيفة بريكة ووظيفة كاميليا، فهى تلهم دميان كيفية تفسير الموروث الثقافى عبر الاستجلاء الذاتى. وقصة دميان وبريكة هى صورة معكوسة لقصة رشدى وكاميليا، حيث يتصل دميان بالأثيرى عبر بريكة، فالآخر هنا يتجلى بوصفه متمما للذات.

إن المواجهة الثقافية فى الصحراء لها وقع مغاير عن المدينة، ففى المدينة يكون تعرف الاختلاف بالاصطدام بالطرز المعمارية الدخيلة، والنظم الصناعية والتكنولوجية التى تؤكد الفروق. أما فى الصحراء، فيتبين لدميان أن الاختلاف العقائدى يبعده عن ماهو متمم له. وتأتى معاناته نتيجة للتذبذب بين منهجين من مناهج المعرفة: المنهج التابع للمؤسسة، والآخر السابق للمؤسسة. وتتجلى معاناته فى ظهور القديس مارجرجس له. فالدال الذى كان يمده بالسلوان، يبدو الآن وكأنه يحترق. فالرؤية التى كانت تبعث الاطمئنان صارت دالاً على القلق، مثلما فى حالة رشدى وكاميليا، وقصة الحب بين دميان وبريكة لا تخلق ثنائية بين الخاص والعام، بل إن الرغبة المرجأة تدعم السياق الاجتماعى.

فالافتراق عن بريكة تعوضه لدميان صداقة مجد الدين، فالتعايش المشترك فى الصحراء صار طقسا يشاركهما الأفراح والأحزان، السعى والامتناع. وتغدو الحياة اليومية تجربة موحية تحول الوجود الدنيوى إلى تجربة أثيرية. ويتجلى ذلك فى هروبهما الأخير من القذائف المنهمرة فى الصحراء. والمؤازرة المعنوية التى تجمعهما تتجسد أثناء العدو، كطائر يحملهما على جناحيه.

ومن ثم، فمجد الدين ودميان يؤلفان ذاتية بوسعها التفرع فى سياق اجتماعى أرحب. فهى تندمج مع جماعة من جنسيات متعددة، لتخلق محورا نموذجيا لجماعة مجاوزة للقوميات. فيجمعهما صوت الأذان بجماعة من جنود المستعمرات المسخرين للمشاركة فى الحرب، فيتآلفون على الرغم من صعوبة تواصلهم اللغوى. واللقاء الجمعى للجنود والعمال يتعارض وروح الاستهانة التى اتسمت بها معاملة القواد للجنود فى الصحراء. ويؤمّهم مجد الدين للصلاة، محققا ما أخفق أخوه فى تحقيقه باستخدام العنف. وهو بذلك يعارض فكرة البطل الشعبى، ويطرح بطلا بديلا، انتماؤه مجاوز للقوميات. ويتجسد هذا الرباط المجاوز للقوميات فى مزاولتهم طقوس الصلاة، وهو يتصدى للروح التنافسية التى يتميز بها القادة العسكريون والصحراء الممتدة قد تكون ساحة لاستغلال الآخر، أو فضاء بينياً يتولد فى ثقافة مجاوزة للقوميات.

إن الصحراء فضاء مزدوج الدلالة، فهى تولد القهر والانفراج. كما أتاحت الصحراء الحياة للبعض والموت للبعض الآخر؛ عاش مجد الدين، بينما احترق دميان فى رحلة العودة. ومثلما كانت صورة مار جرجس تتجلى لدميان فى أزماته، فتهبه السكينة، تجلت لمجد الدين عربة القطار التى احترقت بدميان فى صورة مار جرجس. والقديس يؤمئ هنا إلى الوميض الذى ألهم مجد الدين بدوره، وبظهوره أدرك الشيخ الآخر الكامن داخله. وتتعدد دلالات القديس لتغدو دلالة مجاوزة للثقافات، وإن كانت سابقا تشير إلى العلاقة التكافلية بين السكينة / القلق، فهى تشير لاحقا إلى الازدواجية بين الفقد/ الاستعادة. وتمتد تجربة مجد الدين الأثيرية لتتجلى بوصفها حقيقة جمعية فى صورة الإسكندرية

التى تتجلى فى نهاية المروية بوصفها مدينة من فضة تسرى فيها عروق من ذهب. ذلك التجلى قد يلهم القارئ بكيفية الاحتفاء بالآخر، بالرغم من اختلافه، وكيفية قراءة التناص بين الأزمنة والأمكنة المتغايرة، فتغدو الإسكندرية تجسيدا سردياً للأصوات كافة، مجتمعة.

وفى السرد تتجسد حوارية الأفراد والمحيط البيئى عبر الممارسات اليومية التى تتجلى فيها العلاقة الجدلية بين **العقلانى والحدسى، حيث تتعرف الذوات ـ بصفتها الفردية** أو الجمعية ـ الخفى عبر عاديات الحياة. والتجربة المعيشة لا تقتصر على الممارسات اليومية بل تمتد لتشمل فعل القراءة. ومثلما يصعب فصل الموقف المعيش عن المحيط الثقافى، يصعب فصل النص عن واقع القارئ الراهن. فهناك تناص بين الحياة والنصوص، حياة اليوم والأمس، النص الشفاهى والمكتوب. وهذا التناص يقوض أسطورة تفوق زمن على آخر، فالقدم والحداثة يتجاوران، وفى استبعاد أحدهما أو إلغاء أحد النظم المعرفية تفتقد المعرفة البشرية أحد أركانها. فالمرء لا يتحرر من الجمود سوى بتعرفه الأفق الأثيرى فى الحياة. وتمتلك الجماعات البشرية كافة القدرة على ذلك مهما تفاوتت ثقافاتها. ويتنافى ذلك النظام المعرفى الذى يدمج العقل بالحدس مع الأنظمة المعرفية التى تمليها توجهات المؤسسة؛ إذ دأبت تلك الأنظمة على القراءة الخطية للتاريخ لتشكل سير الحياة وفقا لمسروداتها، كما ارتدت المحاولات الثورية إلى نقيضها بعد تمكنها من السلطة.

أما فى سردية (الإسكندرية) فتجاوز الواقع التاريخى الذى يعانى من صدمة التحديث لا يتحقق سوى بقفزة تتجاوز القراءة التاريخية التى تنتهج التعقب التاريخى للوصول إلى لحظة الحضور الراهنة. وتتحقق تلك القفزة لا بالانقطاع عن الماضى، ولا بالارتداد إليه، ولكن بإعادة قراءته. فالقراءة البديلة للحداثة تتطلب الوعى بما قبلها؛ والوعى التاريخى يتشكل بفهم الحاضر فى تناصه مع الماضى. فإمكانات التغيير لا تقترن بالضرورة بمحاكاة تجارب التحديث الوافدة، ولكنها تكمن فى بناء القدرة على خوض تجربة الوعى الذاتى التى أعجزتها الحداثة، بمفاهيمها الوافدة، والحداثة المعكوسة بجمود أفكارها.

وسردية (الإسكندرية) تزخر بالمواقف التى توضح التباين بين التقدم الصناعى والتهذيب الحضارى. لقد أدخل التحديث الوافد على مجتمع لم يتحول للصناعة، بعد، أسلحة عسكرية وأنظمة متقدمة فى التكنولوجيا والاتصالات. فالتغيير الوحيد هو فى مجال السرعة؛ إذ صارت السرعة علامة على التقدم. وقد ولد مفهوم السرعة الروح التنافسية؛ فالأسرع يزداد ربحه، ورأسماله، مما أفضى إلى ظهور المشروعات **الاستعمارية. لقد استخدمت مسرودة التقدم ذريعة لإخضاع الخاضعين للسلطة.** وترتب على فرض النظم المعرفية الغربية، دون استيعابها، صدمة ثقافية وإرباك اجتماعى، نشأ عنه تراتب اجتماعى جديد، وإهمال للمهارات التقليدية واستبدال التكنولوجيا المتقدمة بها. وفى عدم إتقان الصناعات الجديدة ما يعبر عن رفض النظم المعرفية المفروضة. واندلاع الحرب العالمية الثانية إنما يكنى عن الفوضى الناشئة عن أساليب القسر والقهر، حيث قامت جهنم على الأرض، بدلا من النعيم المرتقب، وفقا لمزاعم التحديث.

لقد كان للحرب أصداء على المستوى المحلى، تتمثل فى التضارب بين المصلحة العامة والخاصة، وصعود الروح التنافسية. وقراءة النظم الاجتماعية السائدة قبل دخول عصر الصناعة تعد أمراً لازماً عند صياغة خطاب بديل للحداثة الوافدة. وستوفر تلك القراءة بدائل للخطاب التمييزى الذى يفصل بين القديم والحديث، الذات والآخر. وما توفره سردية (الإسكندرية) هو معارضة للقراءة التاريخية، يتجلى فيها مفهوم الآخر بوصفه نتاجاً لأزمنة الانتقال. ومن ثم فهى قراءة بديلة للتاريخ الذى يعتبر الآخر حقيقة مطلقة، كما أنها تدحض النعرة القومية بمفهومها الضيق الذى ينفى الآخر. إلا أن قراءة الماضى فى تكثره وفى تناصه مع الحاضر لا يعنى قراءة تنفى التاريخ، بل هى قراءة تسعى إلى الرؤية عن بعد؛ فبقراءة الماضى فى تعدده، تتضح رؤية الراهن. فالتجسيد السردى يعتمد على قراءة مزدوجة للتاريخ، تستعيد الماضى لتعميق استيعاب الحاضر. هذا الوعى التاريخى قد يطرح بدائل للأزمة الراهنة الناتجة عن أزمة التحديث.

لم تعد الثورات هى الأسلوب الأوحد للتغيير، فالتغيير لايأتى بالقطيعة. فالثورات قد ترتد إلى أشكال جديدة من

السلطة. وفي هذا الصدد يذهب ميشيل فوكو إلى أن الثورة:

> تعد حدثا لا يشكل مضمونه أهمية كبرى في حد ذاته، قدر ما يشهد لإمكانية الحدوث الدائمة، أي ما يستحيل إغفاله. فإمكانية الثورة هي ضمان لاستمرارية التقدم في التاريخ المقبل[٢٩]

فالتحديث الثوري ليس الأسلوب الأوحد للتغيير والأجدر هو استشفاف إمكانات التثوير بقراءة السياقات المتناصة للتبصر بالاحتمالات المتعددة للتغيير. وتعد هذه القراءة استراتيجية مضادة تطرح خطابا حواريا يتجاوز الثنائيات المتضادة التي صيغت للتفرقة بين الثقافات، أو لإسقاط تعريفات ثقافية تتحدد بحقب تاريخية دون غيرها. تلك التقسيمات قد أقامتها الحداثة الوافدة أو المعكوسة، وذلك ضمن خطاب التقدم المطروح، مما نتج عنه قراءة الظواهر وفقا لرؤى مسبقة، تؤدي إلى تجريد الأمور. وقد تعرت مزاعمهم التي تغنت بالخلاص جراء حرب مدمرة تجسد شريعة تنافسية.

وقراءة التاريخ في تناصه تتصدى لتلك القراءات الخطية، كما تثرى الإمكانات الإبداعية التي أضعفتها الحداثة الوافدة والمعكوسة. فقراءة الثقافة السالفة لعصر التصنيع فيه إعادة لاكتشاف شريعة المساواة. فثقافة ما قبل التصنيع تتعامل مع الآخر بوصفه مشاركا في طقوس العمل الجماعي اليومي. فالخطاب المؤسس على التعاون لا المنافسة يعمل على دمج الآخر، وليس إخضاعه. فقد تأسس الخطاب الحواري بفعل الممارسات الجمعية، التي تتنافى ومبدأ التمييز، ويتم التواصل فيها على مبدأ المساواة. ومثل هذه الجماعة تجيد التخاطب فيما بينها دون إقامة تراتبات بين الشاعر والعامل. ولحظة التواصل هي بمثابة اللحظة الأثيرية،التي تذيب الفروق بين الخاص والعام، ولا تنحصر فيها المعرفة في فئة دون أخرى. فالتوصل إلى المعرفة ممارسة جمعية، ممارسة دنيوية يقترب فيها البشر من السر المقدس. وكلما أعيدت قراءة ثقافة ما قبل التصنيع، ساعد ذلك على الوصول إلى معرفة تعضد أواصر الجماعة، حيث تقربها من ماضيها المترسب في لا وعيها. وفعل القراءة، بوصفه إحدى الممارسات اليومية، يكون له دور في اختراق ثنايا هذا التاريخ لتعرف الأوجه الأخرى الكامنة فيه، فقراءة التناص تعمل على تمفصل النصوص المهملة والأزمنة المنسية. ويندرج المؤلف والقارئ في فعل القراءة/ الكتابة، وهي عملية شبيهة بالتخاطر الذي يؤدي بهما إلى نوع من «التنوير الدنيوي»[٣٠]، كما يذهب فالتر بنيامين. تلك القراءة/ الكتابة تفض الاشتباك القائم بين أنصار الحداثة الزاعمين بأحقية المؤلف المطلقة على النص، وأنصار ما بعد الحداثة الذين يؤكدون انفصال النص عن المؤلف، أي موت المؤلف. فذاتية المؤلف، هنا، تنطلق من سياق اجتماعي، مما يبرئها من الموقع المتعالي الذي تمثله المؤلف الحداثي.

فالصوت الحواري الذي يتخلل (الإسكندرية) يتحدى فردية صوت المؤلف؛ إذ يصعب تمييز صوت المؤلف عن الأصوات الأخرى في تكثرها. قراءة التناص تقيم علاقة حوارية بوسعها استيعاب الظواهر المتناقضة في الماضي والحاضر. ومن ثم، فهي قراءة تنتج تغييرا اجتماعيا يتعدى الحدود الزمنية والمكانية؛ ذلك لإعادة هيكلة الموضع الثقافي في الخطاب العالمي.

تغدو (الإسكندرية) ذاتية جمعية بوسعها أن تكفل علاقات منتجة على الصعيد الاجتماعي. فراهننا يتساءل عن كيفية إقامة خطاب حواري قادر على التداول مع راهن تتعدد ثقافاته. وهو ليس تساؤلا متروكا دون إجابة يسعى إليها، بل هو سؤال يتوجه نحو المطلقات المتعلقة ببعض الموضوعات. فالسؤال يقيم تيارا مضادا لمسرودات الحداثة ومعكوسها. وهي مسرودات يكمن الغرض منها في تأكيد مواقفها المتعالية المتباعدة عن الراهن المعيش، ففي القراءة البديلة للحداثة ومعكوسها مطالبة لمنظور تتغير آفاقه؛ مطالبة تستوعب الراهن بتناقضاته تمهيدا لتسويتها. وعلى هذا النحو، تغدو المعرفة نوعا من الممارسة السياسية؛ إذ هي علاقة تبادلية تتعدى خطاب الاختلاف.

هوامش:

(١) Roger Allen. **The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction** New York: Syracuse Up,1982

انظر أيضا:

Sabry Hafez. **The Genesis Of Arabic Narrative Discourse: A Study in The Sociology Of Modern Arabic Literature.** London: Saqi Books,1993.

(٢) انظر،جابر عصفور، **هوامش على دفتر التنوير**، الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٤.

(٣) وفقا للمفكرين، ظهر هذا الانقسام بين الجديد والقديم فى الغرب أيضا. انظر:

Michél Foucault **Language, Counter - Memory, Practice.** Ed .Donald F. Bouchard & Sherry Simon New York: Cornell Up 1977.

(٤) عن تشكل مفهوم الأمة، انظر:

Partha Chatterjee **The Nation and its Fragments: Colonial Postcolonial Histories** New Jersey: Princeton UP,1993. and

(٥) عن تأثير الرواية الغربية التى سادت فى القرن التاسع عشر على الرواية المصرية، انظر:

Samia Mehrez. **Egyptian Writers Between History and Fiction** .Cairo: American Up 1994.

(٦) عن المفكرين والسلطة، انظر:

Foucault: **Intellectuals and Power**, 205 - 17

(٧) لاحظ بعض نقاد الرواية فى مصر أن معظم الروائيين الأوائل كانوا من مالكى الأراضى، وهذا اختلاف رئيسى بينهم وبين الكتاب الغربيين فى القرن التاسع عشر، الذين كان معظمهم ينتمى إلى الطبقة البرجوازية. انظر: محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقى، القاهرة، دار المستقبل العربى، ١٩٩٤. انظر أيضا:

Ali B. Jad. **Form and Technique in The Egyptian Novel** .London: St Anthony´s College, Oxford, 1983, 16 - 18.

(٨) ولد إبراهيم عبدالمجيد فى كرموز عام ١٩٤٣، له عدة روايات وقصص قصيرة، حصل على «جائزة نجيب محفوظ» فى الرواية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٦، عن روايته **البلدة الأخرى**، التى تم ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية. ترجمت أعماله الأخرى إلى عدة لغات.

(٩) طبعت فى القاهرة، دار الهلال ١٩٩٦، ظهرت لها ترجمة إلى اللغة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨. فيما يلى سوف أشير إلى العنوان بـ الإسكندرية، وذلك للاختصار.

(١٠) عن مفهوم الثقافة ومفهوم الأمة استعنت بكتاب:

Homi Bhabha (Ed.) **Nation and Narration.** London: Routledge,1990

(١١) **The Dialogic Imagination** Ed .Michael Holoquist. Trans. Caryl Eaverson & M.Holoquist Austin Texas Up, 1981.

(١٢) **A poetics Of Postmodernism.** New York: Routledge, 1988: " Historiographic Metafiction: Parody and The Intertextuality Of History", **Intertextuality & Contemporary American Fiction** Eds. Patrick O´Donnell& Robert Con Davies. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1989, 3 - 32

(١٣) **A Poetics Of Postmodernism.**127 .

(١٤) " Historiogtaphic Metaficion".6.

(١٥) **Imagined Communities: Reflections** On The Origin and **Spread Of Nationalism.** London: Verso, 1983, 30

(١٦) طرح فالتر بنيامين ضرورة الاهتمام بالعوامل الصوفية أثناء القيام بالدراسات المادية. ووفقا لما قال، فالحياة اليومية تتخللها عناصر صوفية انظر:

Reflections: Essays .Trans .Edmund Jephcot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

(١٧) موقف المؤلف المزدوج يستحضر إلى ذهنى تصور فالتر بنيامين عن المؤرخ بوصفه رسولا للتاريخ. فالمؤرخ يؤلف بين القديم والحديث، وهو الرسول الذى يطرح جدلية الدمار الذى يتولد عنه الخلاص. انظر:

Illuminations. Ed .Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schochen books 1968 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel". Trans. Werner Dann Lauser. On WalterBenjamin .Ed .Gary Smith Cambridge: MITT, 1988, 51 - 89.

(١٨) يتناول بنيامين أيضا فعل القراءة بوصفه إحدى مظاهر التخاطر. انظر:

Reflections, 189.

(١٩) يعد بنيامين من أول المفكرين الذين أشاروا إلى احتمال تحول مفهوم التصنيع إلى مفهوم غيبى فى حالة الإيمان التام بـ التقدم بوصفه فعلاً مطلقاً انظر:

Susan Buck Morss. **The Dialectics Of Seeing.** Cambridge: MITT Press, 1991, 253 - 55.

(٢٠) يذكر المؤلف مصادره فى التنويه الملحق بـآخر الرواية.

(٢١) فى الخطاب الحوارى، يبين باختين العلاقة بين الجماعة الريفية والبيئة. فهو يذهب إلى أن العامل الزراعى يعد منتجا ومستهلكا فى آن. ففى إنتاجه، تتفاعل السماء والأرض، الشمس والمطر. كما ترتبط احتفالاته بالمواسم الزراعية. فالحصاد نشاط جمعى. فيتحدد وجود الفرد بعلاقته بالجماعة، ونشاطها الجمعى، والاتصال المباشر بين العمل الجماعى والأرض، والزراعة، يمهد لتحقيق الزمكنة؛ أى وحدة الزمان والمكان. انظر ص ٢٠٦ ـ ٢٢٦.

(٢٢) باختين ٢٠٦.

(٢٣) باختين، ٢١٢.

(٢٤) يقع تمثال محمد على فى ميدان المنشية وهو من أهم ميادين الإسكندرية ومحمد على هو مؤسس الأسرة المالكة بمصر، وتختلف الآراء حول إسهامه فى تاريخ مصر الحديث.

(٢٥) **The Sacred:, Visions Of Excess: SelectedWritings**, 1927-1939. Ed & Trans Allan Stoekl Minneapolis: Minnesota Up, 1985, 224.

(٢٦) Bataille, 240

(٢٧) **Bataille, 240**

(٢٨) **Instructions Pariennes. Paris: Galilée, 1977,** 20 Hutcheon, "Historiographic Metafiction",11

(٢٩) **Language, Counter-Memory, Practice**,146.

(٣٠) **Reflections**, 192, Scholem "Walterr Benjamin and His Angel",79.



محمود طاهر لاشين
نظرة جديدة

عادل سليمان جمال*

أشاد النقاد المعاصرون بالدور الذى أدته «المدرسة الحديثة» فى تطور القصة القصيرة فى مصر، على ما فى هذا الإسهام من قصور فى الشكل والمضمون. فلم تتخذ القصص فى أشكالها الأطر التى وصل إليها الأدب الغربى بل الأدب الروسى. أما من ناحية المضمون، فقد كانت هذه القصص «محلية» الطابع، بمعنى أنها عالجت مشاكل المجتمع المصرى زمن تأليفها، دون أن ترقى بهذا المضمون فتجعله إنسانيا يصور حياة الإنسان فى هذا الكون.

كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء هذه المدرسة، فنال كثيرا من عناية الدارسين الذين رأوا فى نتاجه العيوب نفسها التى تسم هذه المدرسة[1].

ولاشك أن أكثر أعمال محمود طاهر لاشين – نظرا لريادتها – إذا قورنت بمراحل النضج التى تمت على يد الأجيال التى تلته، يعروها بعض القصور فى الشكل والمضمون. وبالرغم من التسليم بهذا، فأنا متردد أشد التردد فى قبول مطلق هذه الأحكام لسببين:

الأول: لا يعنى كون محمود طاهر لاشين عضوا فى «المدرسة الحديثة» أن يكون إنتاجه مثل سائر إنتاج أعضائها فى الضعف والقوة؛ فذلك ليس لزاما. فلا ريب أنه يشارك أعضاء المدرسة فى منحاهم وأهدافهم، ولكن قدرات كل كاتب مختلفة، وما يقصر عنه أحدهم يقوى عليه الآخر. وليس هذا بدعا فى «المدرسة الحديثة». فمثلا إذا نظرنا إلى الأدب الهندوستانى نجده – كالأدب العربى الحديث فى القصة والرواية والمسرح – استلهم الأدب الغربى عند نشأته. وواكبت أولى حركاته المتعثرة فى هذه الفنون مثيلاتها فى مصر واتخذت سبيلا واحدا: من الترجمة إلى التقليد، ومن التعريب إلى الأصالة. وفى عام ١٩٣٦ أنشأ سجّاد زاهر ومُلْك راج أنند «حركة الكتّاب التقدُّميِّين فى الهند».

* أستاذ الأدب العربى، جامعة أريزونا، الولايات المتحدة.

وكانت الدعامتان اللتان قامت عليهما هذه الحركة متشابهتين لما ارتكزت عليه «المدرسة الحديثة»: تصوير مشاكل المجتمع للفت النظر إليها من ناحية، وأن الأدب هو وسيلة قوية لإحداث تغيير في هذا المجتمع من ناحية أخرى. وبالرغم من أن سادات حسن مانتو كان من أبرز أعضاء «الكتاب التقدميين» فإنه لم يشارك أعضاء هذه الحركة نظرتهم بحذافيرها، فقد انفرد عنهم بإدمان قراءة فرويد، فكان من نتاج ذلك أن كتب قصصا تعالج مشاكل الغريزة الجنسية[٢].

الثاني: اعتبر نقاد أدب لاشين أن كل ما كتبه كان قصصا قصيرة[٣]، ومن ثم حكّموا فيه مقاييس هذا النوع من الأدب في مجموعتيه: (سخرية الناى)، و(يُحْكَى أن)، ومن هنا، كان قصور حكمهم، لأنهم بحثوا فيهما عن فنية القصة القصيرة، وأغلب ما في المجموعتين ليس من القصص القصيرة في شئ. بل أغلب ما في المجموعتين إنما هو لوحات sketches. فالمجموعة الأولى (سخرية الناى) تحتوى في رأيي على قصتين وسبع لوحات. أما المجموعة الثانية (يحكى أن) فتضم سبع قصص قصيرة وثماني لوحات. وإذا صح ما افترضته، استقام لنا أمران مهمان: الأول أن هذه الصيغة المحلية تسود في لوحاته وليس في قصصه القصيرة، ومن ثم ما اتهم به لاشين من هذه المحلية - بدلا من النزعة الإنسانية - يكون قد جانب الصواب؛ فالصيغة المحلية عنصر أساسى في فن اللوحات. فمثلا كل لوحات الكاتب الأمريكي Washington Irving واشنطن إرفنج - ما عدا لوحتين - كُتِبَت خلال إقامته بإنجلترا، وكان كلما أتم واحدة أرسلها إلى أمريكا لتنشر هناك، ولم يستصوب نشرها في إنجلترا حيث يقيم «لأن أكثر ما فيها لن يجذب انتباه أحد إلا القراء الأمريكيين»[٤].

والأمر الثاني، لا تحتوى أكثر قصص لاشين على هذه الصيغة المحلية، بل تتسم بنزعة إنسانية، صحيح أنه يستمد الشخصيات من المجتمع المصرى حيث تدور الأحداث، ولكنه يرتفع بهما فترى أن ما حدث ممكن أن يحدث في أى مكان لأى إنسان.

لم يكن لاشين ناقدا ككثير من كتاب عصره كالأخوين محمد ومحمود تيمور، والأخوين عيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، وأحمد خيرى. فلم يوضح لنا منهجه في كتاباته ولا الغرض منها كما فعلوا[٥]. ولكن في مقابلة مع مجلة «المجلة الجديدة» نرى أنه كان على وعى تام بوظيفة الأدب وأنه يفضل الواقعية بآمالها وآلامها وحلوها ومرها؛ ولكن ليس شرطا أن تستمد القصص موضوعاتها من المجتمع المصرى، فنحن جزء من هذا الكون، وشخصياتنا التى يجب رسمها بعمق يجب أن تكون إنسانية المنزع وإن كانت مصرية المكان[٦]. فمسألة عالمية الأدب كانت واضحة في ذهن لاشين تماما، بل في ذهن «المدرسة الحديثة» عامة، فقد كتب أحمد خيرى مؤسس هذه المدرسة معلقا على دورها بقوله إن أى عمل «محلى» يموت بعد ولادته، وإن أعضاء مدرسته لم يكن هدفهم الوحيد هو التركيز على المجتمع المصرى لا غير، بل كتبوا للإنسانية عامة غير مقيدين بمكان أو جنس أو زمان. وكلام أحمد خيرى فيه نظر، فلست أظن أن ما قاله ينطبق على كل أعضاء «المدرسة الحديثة» بلا استثناء، ولكنه يصدق أكثر ما يصدق على محمود طاهر لاشين.

قلت إن النقاد درسوا مجموعتى لاشين على أنهما قصص قصيرة فوجدوا أكثرها غير مكتملة الشكل، غير محكمة المضمون. وقلت أيضا إن النقاد أخطأوا في ذلك فطبقوا قواعد القصة القصيرة على ماليس بقصة. وقلت ثالثا إن ما ظنوه قصصا إنما هو لوحات وبينهما فرق بعيد من ناحية المقاييس الفنية، ومن ثم فما أصدروه من أحكام غير صحيح. وتقديم يحيى حقى للمجموعة الأولى فيه خير دليل على ما أقول:

> من الظلم يا صديقى أن تحكم على محمود طاهر لاشين من مجموعة سخرية الناى وحدها، وهى أول مجموعة له، لم يكن عوده قد اشتد، ولم تكن موهبته قد نضجت.
>
> ص: ك من مقدمة (سخرية الناى)[٧].

وأريد الآن أن أنظر فيما اعتبرته لوحات وإلى أى حد نجح لاشين في رسمها وهل هى من إبداعه أم تأثر فيها بما قرأ في الآداب الغربية.

كنت أود أن أقدم للقارئ تعريفا للوحة ومقوماتها الفنية التى تجعلها نوعا من الأدب مستقلا تماما عن القصة القصيرة، ولكنى فوجئت بعدم وجود دراسات عن اللوحة Sketch وعلاقاتها بالقصة القصيرة وأنواع معينة من المقال Essay، فعولت على ما استنبطته من قراءاتى، و رأيت أن اللوحة بالمقارنة إلى القصة القصيرة تتميز بما يأتى:

١ ـ لا تحتوى بالضرورة على بناء قصصى Narrative structure[١٢].

٢ ـ تقدم شخصياتها بطريقة مباشرة Direct Presentation.

٣ ـ تتناول أحداثا «محلية» واقعية مباشرة Non - Fictional ترتبط بثقافة معينة.

ولما كانت «المدرسة الحديثة» أدمنت قراءة الأدب الروسى، فقد جاهدت دراسات النقاد لبيان تأثير الأدب الروسى على هذه المدرسة[٨]، ولكن هذا البيان عام غامض دون تفصيل فمن تأثر بمن؟ وأى عمل محدد تأثر بعمل روسى معين؟ وكيف بدا هذا التأثير: أفى الأسلوب، أفى الشكل، أفى المضمون؟ كل ذلك لا نجده فى هذه الدراسات واضحا محددا[٩]. ولما كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء «المدرسة الحديثة»، وبالتالى ممثلا لاتجاهاتها، قد عرب إحدى قصص تشيكوف وجعلها تدور فى جو مصرى بأحداثها، فقد لقبه بعض النقاد بـ «تشيكوف مصر»[١٠].

وبالرغم من أن لاشين كان مولعا بشارلز ديكنز Charles Dickens فلم يلفت ذلك انتباه أحد فينظر فى إنتاج لاشين فى مجموعتيه ليرى هل كان لـ Dickens تأثير على لاشين. وأنا أزعم ـ خلافا لكل ما كتب عن لاشين مما اطلعت عليه، ولعلى فاتنى شئ من ذلك ـ أن تأثير Dickens كان أعظم من كل الأدباء الروس مجتمعين من أمثال جوجول، وبوشكين، وتولستوى، ودوستويفسكى وترجنيف، وجوركى، وتشيكوف[١١]. فتأثره بديكنز هو الذى جعله يميل إلى كتابة اللوحات Sketches التى ظنها النقاد قصصا قصيرة، وحكموا فيها مقاييس القصة خطأ.

بدأ لاشين ـ مثل ديكنز ـ فى نشر انتاجه فى الصحف اليومية والمجلات. ثم جمع هذه القصص واللوحات التى ظهرت بين سنة ١٩٢٤ و ١٩٢٦ وضمن أكثرها مجموعته الأولى بعنوان (سخرية الناى) التى نشرت سنة ١٩٢٦. أودع هذه المجموعة سبع لوحات وقصة واحدة، بالإضافة إلى قصة لتشيكوف، وهى التى عربها وجعل لها إطارا مصريا كما أشرت من قبل، وطرح أربع قصص من محاولاته الأولى لرداءتها[١٣]، وقد أشار إلى ذلك الأستاذ أحمد خيرى سعيد. واحتجز أربع قصص من إنتاج هذه السنوات الثلاث وجعلها فى مجموعته الثانية (يحكى أن) التى نشرت سنة ١٩٢٨. وأنا أزعم أن لاشين كان مدركا أن براعته الحقة كانت فى كتابة اللوحات؛ لذا أودع مجموعته الأولى سبعا منها، وقصة واحدة. فإذا سلمنا بهذا استطعنا أن نعيد تقييم هذه المجموعة. وسيرى القارئ مما يلى أنها أفضل بكثير مما ظن دارسو لاشين؛ لأنها لوحات، لا قصص، وهذا بالتالى ينفى زعماً آخر، وهو أن مجموعة لاشين الثانية (يحكى أن) أفضل وأكثر نضجا لأن الكاتب قد ازداد تمرسا. وهذا زعم غير صحيح لسببين؛ أن أكثر ما فى المجموعة الأولى لوحات، أما المجموعة الثانية فتضم سبع قصص إلى جانب اللوحات، وأن أربعا من هذه القصص واللوحات فى المجموعة الثانية تنتمى إلى المرحلة نفسها التى كتبت فيها المجموعة الأولى كما أوضحت من قبل.

تصور لوحات بوز Boz التى كتبها ديكنز الحياة الاجتماعية فى لندن فى العقد الثالث من القرن التاسع عشر خير تصوير. وتقدم تصويرا حيا لمختلف مناحى الحياة فى هذه المدينة من خلال عينى صحفى يجول فى أرجائها فيرى:

أحسن ما فيها وأقبح ما فيها، والمرح الذى يشيع فيها والمتعة التى تتخللها، وما فيها من معاناة وخطايا[١٤].

والناظر فى أدب لاشين لا تخطئه هذه العين الحادة المصورة دقائق التفاصيل للحقائق الماثلة أمامها. كان لاشين ـ كما هو معروف ـ مهندسا بالتنظيم، وقد أتاحت له وظيفته أن يتنقل فى مختلف أحياء القاهرة، وأملت عليه أن يكون

دقيق النظر والفحص، فظهر ذلك واضحا فى أدبه فوصف لنا الحياة فى القاهرة خلال العقد الثانى من القرن العشرين، فأمدنا بتفاصيل حية ممتعة لحيوات مختلف الناس من التجار والحلاقين وصانعى الأحذية، وقارئى الحظ، ورجال الشرطة البسطاء، والمدرسين والكتبة، والمحتالين، والعاهرات. وقد يقال إن هذه الواقعية فى التصوير كانت شائعة عند قصاص ذلك العصر، كما نرى فى قصص محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما، ولم يكن هؤلاء الكتاب متأثرين بديكنز، أقول: هذا صحيح، ولكن هذه الواقعية عند لاشين صوبت عدستها ـ كما عند ديكنز(١٥) ـ إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى، والطبقة الدنيا التى عددتها منذ قليل. فإحدى الشخصيات الرئيسية فى (سخرية الناى) التى سميت المجموعة الأولى باسمها ـ وهى شخصية وهدان ـ غاية فى البؤس والشقاء. وشخصيات «فى قرار الهاوية» وضعاء من أراذل الناس يسكنون فى أحياء قذرة حقيرة. والخصوم الذين يظهرون فى المحكمة فى «بيت الطاعة» يصفهم لاشين بأنهم منحطون، بل من أحط الطبقات فى هذا البلد. وسكان حارة الطرابيشى فى «منزل للإيجار» حقراء، يمتهنون أشد الحرف ضعة بالنهار، ويحترفون البلطجة ليلا. ولايرى القارئ فى «جولة خاسرة» إلا حلاقا مغرورا، وصانعا للأحذية بائسا، وامرأة وضيعة تتسلط على زوجها الذى لا قيمة له ولا خطر.

ولا يسكن حارة الروم فى «مفستوفوليس» سوى مخنث فيه تعال وكبرياء، وبائع بيض، وخادم، وغسالة، وجمع من النساء فى غاية البؤس والشقاء. ونصيب مجموعته الثانية (يحكى أن) من هذه الشخصيات موفور غير منقوص: فرجل الشرطة فى «الشاويش بغدادى» فقير فيه غفلة وجشع، وقاطع التذاكر (كمسرى) بإحدى عربات الترام رجل بذئ سليط اللسان، والشخصية الرئيسية ـ التى سميت القصة باسمها ـ «الشيخ محمد اليمانى» دفعه فقره إلى أن يدعى أنه شيخ متدين ذو كرامات حتى ينال احترام الناس وأموالهم، ورجب وزوجه فى «لون الخجل» لا يكادان يجدان ما يبقيهما على قيد الحياة ويضطران أن يسكنا فى حى حقير. وينتمى بعض شخصيات هذه المجموعة إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى مثل محمود فى «بيت الطاعة»، وكامل فى «لون الخجل». من هذا كله يتضح أن شخصيات لاشين أو قل أكثرها ـ خلافا لما نجد عند محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما ـ من الطبقات الدنيا كما فى لوحات بوز The Sketches of Boz.

والعلاقة بين الشخصية والمكان الذى تنزله علاقة وطيدة، فالمكان الحقير لا يسكنه إلا حثالة الناس على اختلاف مشاربهم وحرفهم. وحرص لاشين حرصا شديدا على أن يصف مظهر هذه الشخصيات، جاعلا ذلك أحيانا مسبارا يسبر به غور دخائلهم، فهو مثلا يستشف من الملابس التى على الشيخ محمد اليمانى أنه محتال يدعى أنه رجل صالح ذو كرامات:

> تذرع فى مظهره بكل ماهو شاذ وعجيب. فعلى رأسه أداة لها شكل الطرطور، وأضلاع السفطاوى، وألوان قوس قزح. وفى كل من أذنيه حلقة فى أسفلها جلاجل، وحول عنقه حلقة أخرى فيها عدد من المفاتيح المختلفة الأطوال والأشكال، مما يمكن أن يستعصى عليها أى باب أو خزانة، وعلى صدره قلائد من خرز، وسبح من الخشب، ينوء بحملها حمار فى مثل حجمه، وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلا نجعل طرفه فى الأرض لأمكن الرجل الذى فى القمر أن يمسك بالطرف الثانى، لو أنه مد ذراعه قليلا. (يحكى أن : ١٠٢).

وملابس أحمد صبرى فى «قرار الهاوية» وتصرفه ما هما إلا صورة لبيئته الحقيرة التى يعيش فيها. والوصف المباشر للشخصية والمحيط التى تعيش فيه يعطينا ـ كما يقول Boz ـ «فكرة عن حقيقة الشخصية أفضل بكثير من أى عمود وصفى نكتبه فى الصحف». وفى إحدى اللوحات بعنوان Thoughts About People يرى Boz فى حديقة سانت جيمس:

> «رجلا طويلا نحيلا شاحبا، يرتدى معطفا أسود، وبنطلونا ضيقا رماديا، وحذاء جلديا يصل إلى ما تحت ركبته بقليل، وقفازا بنيا. وكانت فى يده

شمسية، لا لحاجته إليها، فقد كان اليوم صحوا جـميـلا.. كـان هناك شئ فى مظهـر الرجل وسلوكه جعلنى أتخيل حياته جمعاء. وكدت أرى رأى العين مكتبه الصغير حيث يعمل وقد علاه الغبار منطوياً فى آخر المبنى [١٦].

وبالمثل، فإن مظهر المبانى تدل دلالة بينة على نوعيات أصحابها وسكانها يقول Boz :

أنا مغرم حين أسير فى شارع ما بتخيل كنه سكان هذا الشارع والوظائف التى يقومون بها، ولا شئ يساعدنى فى هذا التخيل أكثر من مظهر باب البيت. وكلما زرت شخصا للمرة الأولى، أتطلع بإمعان إلى مقرعة باب بيته، وأجد بعد تشابها واضحا[١٧].

وقد لاحظ Nisbet ملاحظة سديدة - وإن كانت من الوضوح بمكان - وهى أن معظم لوحات Boz تبدأ بوصف حسى للجماد من دكاكين ومنازل وشوارع، إلخ.. [١٨].

وتفيض لوحات لاشين بهذا الوصف الحسى لما حوله إبان تجواله فى أحياء فى القاهرة منبثة عن قاطنيها، فنجد فى لوحة «سخرية الناى» وصفا تفصيليا لمنطقة تقع على حدود القاهرة آنذاك اضطرت عائلة لاشين إلى الانتقال إليها بسبب مرض أخيه، وهى منطقة شديدة الضوضاء تمتلئ بالمصانع، تحيط بها بيوت العاملين فيها، وهى بيوت متهالكة قذرة يستند كل منها على الآخر فى مذلة وهوان خشية السقوط، وبدت كأنها رمز لسكانها التعساء. والشارع الوحيد الذى يخترق هذا المكان مترب يزدحم بالباعة الجائلين وبضاعتهم وبراميل الخيار المخلل واللفت والليمون. وفى لوحة «بيت الطاعة» نرى الزوج يهيئ لامرأته الناشز حجرة واحدة فى بيت متداع. وأثاث الحجرة هو سرير صغير، ودولاب مستعمل، ومرآة لا يكاد الناظر فيها يرى شيئا، وحصيرة متهرئة، والشباكان اللذان فى الحجرة مغلقان سمرا من الخارج بخشبتين ضخمتين، فلا ينفذ إلى الحجرة ضوء أو هواء. إلى جانب حجرة الزوجة نجد حجرة الخادمة التى كانت مهمتها الحقيقية مراقبة الزوجة، وكل ما تحتويه هذه الحجرة مرتبة وضعت فوق حصيرة. هذه الأوصاف تدلنا على طبيعة الزوج ومن أى معدن هو. صحيح أن بيوت الطاعة تكون أقل بكثير من البيوت التى تعيش فيها الزوجات؛ لأن الغرض منها هو التأديب والطاعة، ولكن لا تكون البيوت على هذه الدرجة من القذارة والحقارة إلا بمقدار ما يكون عليه الزوج من الخسة والدناءة والجفاء.

هذه التفاصيل أساء نقاد لاشين فهمها؛ لأنهم نظروا إلى إنتاجه كله على أنه قصص، كما أشرت - وعدوها معيبة لسطحيتها وعدم قدرتها - فيما زعموا - على كشف أعماق النفس الإنسانية التى يلفها الغموض والظلام[١٩]. وقد أوضحت من قبل أن فن اللوحات Sketches يقوم على وصف الشخصية من «الخارج» كما رأينا أيضا، فإن هذا الوصف المباشر المفصل ما هو إلا مفتاح للشخصية نفسها كما حدثنا Boz منذ قليل. الواقع أن هذه التفاصيل لا قدح فيها فى أى عمل أدبى إذا كانت جزءا لا يتجزأ من بنائه، بل إن بعض النقاد يرون أن التفاصيل التى قد تبدو لا علاقة لها بشئ فى القصة Irrelevant details عنصر مهم لتوضيح «الواقع» الذى تنقله القصة إلينا[٢٠].

والشخصيات البائسة فى لوحات لاشين - كما هى عند Boz - بائسة تعيسة حتى النهاية المريرة. ففى «قرار الهاوية» عانت زوجة أحمد صبرى من قسوته وبخله سنوات طويلة تكاد الأم وابنتها تموتان جوعا، بينما ينفق ماله على الخمر. وإذا شكت إليه ما هما فيه انهال عليها ضربا وانثال سبابه تباعا، وهددهما بالطرد. ولكن كانت فى الحارة عينا قوادة تراقبان المرأة فى يقظة وحذر، وتنجح القوادة فى مساعيها وتدخل المرأة من أوسع أبواب البغاء، وتمضى السنون ويفعل الزمن والهم وأعباء السنين بوجهها الأفاعيل، ولا تنجح المساحيق طويلا فى إخفاء التجاعيد وذهاب ماء الشباب، فتكون النهاية التعسة.

ونرى فى «منطقة الصمت» طفلة فجعتها الأيام بموت أمها، فيعطيها أبوها - وهو من رجال الكنيسة - إلى عائلة غنية حتى تقوم على تربيتها، وتوفر لها مالا يستطيعه هو. وتقع فى غرام ابن رب هذه العائلة وتسلمه نفسها، ويرفض

الأب أن يزوجها ابنه لعدم التكافؤ الاجتماعي. يموت الأب، فتظن الفتاة أن العقبة الكؤود التي كانت تعترض سبيلها قد زالت، ولكن الفتى يتنكر لها ويتركها وحيدة ملومة محسورة، فتلجأ إلى أحد القساوسة طلبا للمأوى والحماية، فتنالهما ولكن في فراشه.

وفي «لون الخجل» يلقانا رجب، رجل كبير قبيح مشوه الجسم. يعمل ساعيا في مكتب يتعرض فيه كل يوم لسخرية الموظفين من شكله القميء وثيابه الرثة. وحياة رجب في المنزل ليست بأفضل منها في المكتب. فهو متزوج من امرأة شابة جذابة ذات أنوثة عارمة لا يقدر على إرضائها. وبالرغم من المذلة والهوان اللذين كان يشعر بهما فإنه لم يفكر في تركها خشية أن يعيش في وحدة كئيبة وشيخوخة آسية. وكانت هي الأخرى تخشى أن يتركها فلا عائل لها ولا قريب، فقايضت أنوثتها الحارة بكسرة خبز ومأوى حقير.

ولكن نداء الجسد ازداد علوا فوجدت رواء غلتها في شخص كامل، وهو رئيس زوجها في المكتب، ومن دواعي السخرية أن كاملا هذا كان الشخص الوحيد الذي لا يهزأ برجب ويعامله باحترام، وكان رجب بدوره يقدر هذه المعاملة الحسنة ويثق بكامل كل الثقة. يأتيها كامل كل حين متنكرا في ملابس النساء فيقضي الليلة في فراشها آمنا مطمئنا بينما يغط زوجها في نومه في الحجرة المجاورة.

مما يلفت النظر في لوحات Boz، كما لاحظ Gissing:

> أنها خالية من الجمال الأنثوي و رقته... فكل امرأة في هذه اللوحات مدعاة للاحتقار[٢١].

وإذا استثنينا النساء الفقيرات اللواتي طحنهن البؤس في لوحات لاشين، فكل امرأة فيها إما عدوانية، أو ماكرة خادعة، أو لا يوثق بها، أو لاخلق لها البتة. نجد مثلا في «سخرية الناي» زوجة الأب الشريرة القاسية تكلف وهدان ابن زوجها ما لا يطيقه صبي في سنّه، وتعطيه نزر الطعام، ثم تكثر الشكوى منه وتؤلب عليه أباه. والزوجات في «قرار الهاوية» و «بيت الطاعة» و «لون الخجل» لهم علاقات جنسية برجال آخرين. أما الزوجة في «منزل للإيجار» و«جولة خاسرة» فهي عنيفة متسلطة تعتدي على زوجها بالسب والضرب. والابنة في «منطقة الصمت» تشارك ابن العائلة التي تقيم معها فراشه، وبعد تركه تستبدل به قسيسا.

بالرغم من التشابه بين لاشين و Boz في تصوير المرأة بهذه الصورة المنفرة في اللوحات، فإنني أستبعد أن يكون لاشين قد تأثر بـ Boz هنا، لأن هذه الصورة القبيحة للمرأة موجودة في قصص لاشين أيضا. فمثلا في «يحكى أن» نرى نيني الفتاة الجميلة على علاقة جنسية بأحد أقربائها، وتستمر هذه العلاقة بعد زواجها. وتقوم الخادمة – وهي امرأة بالطبع – بتأمين دخول العشيق إلى بيت الزوجية، ومراقبة الزوج حتى لا يفجأهما. وفي قصة «حديث القرية»، وهي من أفضل ما كتب لاشين، نجد صانع أحذية متزوجا من شابة فقيرة، ولكنها غاية في الحسن والجمال. رآها موظف حكومي كبير فوقعت في نفسه، فعرض على زوجها العمل في مكتبه، وعليها تدبير شئون بيته. فانتشلهما ذلك من الفقر المدقع. وباتت الزوجة سعيدة بما تنعم به من مأكل وملبس وبما تجده من الرضا في فراش سيدها[٢٢].

وفي «منزل للإيجار: ٥٨» يتعجب من قسوة جدة:

> وكنت قد فرغت من رشف الفنجان الثالث – بين إباء معدتي وإلحاح العجوز – وكان الكانجاروه الآدمي قد فرغ من قضم الخبز اليابس منذ زمن بعيد، فهو الآن يريد أن يجلس إلى جانبي، وجدته تنهاه. وقد كبرت عليها منه هذه الوقاحة، فأهوت على ظهره تعلمه الأدب ضربات تعجب كيف لم تشفق عليه منها بعد الثالثة، وكيف لم يغْشَ عليه هو شخصيا بعد السادسة مثلا، بل كيف لم يمت تمام الموت بعد التاسعة أو العاشرة على الأكثر!.

هذه الصورة السلبية مصدرها عند الكاتبين – فيما يبدو لي – يأتي من التشابه الواقعي بينهما في نظرتهما إلى المرأة التي لم تتغير كثيرا إلا في أخريات حياتهما. ولعل زواج لاشين قبل وفاته بسنتين فقط فيه مصداق لذلك[٢٣].

وفي إطار هذه الصورة العامة من الكراهية للنساء وخيانة الزوجات، يلقانا تشابه آخر بين الكاتبين، وهو: عدم

حبهما للأطفال. ففى لوحة The Bloomsbury christening نجد أن السيد Nicholas Dumps «مفتون بالمذبحة التى قام بها الملك هرود Herod للأبرياء، وإذا كان هناك شئ يكرهه كراهية مطلقة فهو الأطفال»(٢٤)، وعندما يسأله ابن أخيه أن يكون إشبين طفله المنتظر، يرد Dumps قائلاً: قد يكون المولود أنثى، وفى هذه الحالة لا حاجة بك لى أما إذا كان ذكرا، فقد يموت قبل أن يعمد. وبعد أيام قرأ Dumps فى الجريدة أن ابن أخيه قد رزق مولودا ذكرا. فألقى الصحيفة فى عنف وصاح: إنه ذكر ... إنه ذكر. ثم استعاد جأشه حين وقعت عيناه فى الجريدة فى صفحة الوفيات على عدد الأطفال الذين ماتوا. وحين يرى الطفل يسأله ابن أخيه: ألا تظن أنه يشبهنى؟ يجيبه Dumps: أظن أنه يشبه أحد التماثيل التى تنفخ فى الأبواق المنحوتة فى شواهد القبور. ويقول Hillis Miller فى مثال ممتاز معلقا على ذلك: «من الوضوح بمكان أن Boz و Dickens يشتركان مع Dumps فى هذه الكراهية للأطفال»(٢٥). أى أن كلام Boz (وهو فى اللوحات ديكنز نفسه) عن السيد Dumps ليس تعبيرا عن شعور هذا الأخير، وإنما هو تعبير عما يشعر به Boz نفسه حيال الأطفال.

كراهية لاشين للأطفال ظاهرة جدا فى قصصه ولوحاته، بل ربما هى أشد من كراهية Dickens لهم. ففى «منزل للإيجار» يصف لاشين أطفال حارة الطرابيشى بأنهم «انحطت آدابهم وتدهورت أخلاقهم». ويصف حفيد امرأة زارها وصفا بعجلة أقرب للحيوان منه للإنسان، ويسميه «الكانجارو الآدمى» وحين تضع المرأة الطفل على الأرض لينام يقول لاشين: «وعلى الرغم مما كان يجيش فى صدرى له من عوامل الكره والضغينة ... ثارت فى نفسى عاطفة الرفق بالحيوان»، (ص: ٦٣) أما فى «مفستوفوليس» فتبلغ كراهية لاشين للأطفال أقصاها، فحين يأتى رجل غريب إلى حارتهم يلتفون حوله ويصيحون ويزعجونه، فإذا أسرع الخطى طاردوه.

ويبدو أن كراهية لاشين للأطفال بعيدة الغور فى نفسه، تعود إلى أيام صباه، ففى «أحرج ساعة فى حياتى المدرسية» يتذكر لاشين حادثة أليمة وقعت له مع أحد الصبية فى المدرسة الابتدائية. كان مدرس مادة الرياضيات يعطى التلاميذ عشر مسائل كل يوم واجبا منزليا، وكان لا يتساهل مع من يخطئ، فينزل به العقاب، فاتفق لاشين مع أحد التلاميذ المتفوقين فى هذه المادة أن يمده بالأجوبة الصحيحة لهذه المسائل. وكان لاشين يحب هذا الصبى ويعطف عليه لفقره، وكان يقاسمه ما يحضره إلى المدرسة من حلوى وشكولاتة، وزاد هذا العطف بعد اتفاقهما. واستمر الحال كذلك زمنا. ولكن فى يوم ما أعطى الصبيُّ لاشين أجوبة خاطئة.وتعمد الصبى أن يكون الخطأ شديدا يدل على غباء مستحكم، فقد انفجر كل التلاميذ ضحكا، وتميز المدرس غضبا. وكان العقاب مهينا يتناسب مع سخف الجواب وبلادة المجيب. ولم يستطع لاشين بعد هذه التجربة المريرة أن يواجه بقية الصبية فى فصله أو أن يتحمل نظرات مدرسه، فاضطر والده إلى نقله إلى مدرسة أخرى. وبعد مضى خمسة وعشرين عاما على هذه الحادثة كان لاشين لا يزال يتساءل عما دفع هذا الصبى إلى هذه الفعلة النكراء، رغم حبه له وإحسانه إليه(٢٦).

المواقف المضحكة فى لوحات لاشين و Boz تنشأ عندما يعرّى الكاتبان الشخصيات وينفذان إلى مكنونها، فتقف أمامنا مجردة ظاهرة مكشوفة. وقد زال – فى أعيننا – ما ادعته لنفسها ولكن بقى لها – فى أعينها – كما هو غطاء زائفا وبهرجا. وفى الواقع إن شخصيات هذه اللوحات عند كلا الكاتبين تبعث على السخرية satire أكثر منها على الضحك Comedy. فمثلا يقدم لنا لاشين فى «بيت الطاعة» رجلا من أصل تركى هو ممدوح أفندى:

مديد القامة، صلب العود يكاد يكون رفيعا بالنسبة لطوله، لم تستطع خمسون سنة تقريبا أن تؤثر فى تكوينه تأثيرا يذكر، فتحت شعره الأصفر القاتم جبهة عريضة ملساء، تشعر من ورائها بعقل واسع مدبر، وتحت حاجبيه الواضحى الظهور الكاملى التقويس عينان ثاقبتان تنبئان عن صدق عزيمة وشدة مراس، وتحت شاربه المفتول المعتنى به شفتان رقيقتان، تدلان على عصبية وحدة مزاج.

ويستخدم ممدوح أفندى ذكاءه وسامته فى إيقاع النساء الثريات فى حبائله، ثم بعد ذلك يفتدين أنفسهن بأى مال كان ليتخلصن من سوء معاملته، فيطلقن بعد أن يحصل على ما يريد من مال. ثم أنذرته السنون الخمسون أن شبابه ووسامته لن يدوما، فقرر - وما زالت به منهما بقية - أن يتزوج زواج استقرار، فتزوج نعيمة وهى ابنة أرملة تركية كانت صديقة والدته، لها بيت وبضعة أفدنة. وكانت نعيمة على قسط من التعليم، جذابة، تفيض جوانحها ببهجة الحياة. وكان ممدوح أفندى حريا أن يعيش فى سعادة يهنأ بزوجه الشابة الجميلة الغنية، ولكن ما سعد به قديما أشقاه بأُخراه، فإغواؤه النساء فى شبابه جعله سيئ الظن بهن، فلم يثق بزوجه الشابة، وخاف أن تقع فى حبائل رجل مثله إبّان شبابه ومن ثم «نشأ فى نفسه إحساس الغيرة واستفحل أمره، النافذة لا تُفتح، الخادم لا يخاطب، الملابس حسب ما يصف، العتبة لا تُرى إلا بمشيئته وتحت إشرافه». تألمت الزوجة، ثم احتجت، ثم ثارت، ثم تركت الدار، فلجأ ممدوح أفندى إلى المحكمة التى أصدرت أمرا برجوع الزوجة فردها الزوج إلى «بيت الطاعة» فى منزل حقير فى إحدى الحوارى، وأوكل بها خادمة تراقبها فى غيابه. ولم يكن لنعيمة متنفس من هذا السجن إلا سطح المنزل، وعلى سطح المنزل المجاور التقت عيناها بعينى حمدى الطالب بكلية الحقوق. ومع الوقت تطورت العلاقة بينهما من ابتسام وكلام ووُدّ إلى حب واتصال فى غفلة من الخادمة العجوز. وتوددت نعيمة إلى زوجها ممدوح أفندى حتى يرخى من تشدده، فيتيح لها ذلك فرصا أوفر للقاء حبيبها.

وكلما أمعنت نعيمة فى غوايتها، أمعنت فى التودد إلى ممدوح أفندى، والرجل فرح بانتصاره، ثمل به، غافل عن كل شئ إلاه. وبعد أشهر عاد بامرأته إلى منزلهما الأول مهللا مكبرا؛ ذلك لأن جنينا كان يتحرك فى أحشائها.

وبعد شهور أرسل ممدوح أفندى رقاع دعاوٍ مذهبة الأحرف والحروف احتفالا بمولد ابنه «أنور». فهنا سخرية مرة، لا مجرد ضحك وهزل، فقد شرب ممدوح أفندى من الكأس نفسها الذى أذاقها الآخرين، وهو فى خلال ذلك غافل عم، مختال بنفسه، يظن أنه راض زوجه «وعد ذلك انتصارا أخذ يباهى به فى المجالس ويفاخر، وأخذ الناس يهنئونه لما أبدى من حزم وعزم»، ولم يدر أنه هزم شر هزيمة وأقبحها وأذلها. ويمعن لاشين فى السخرية منه فيجعله يسمى ولده «أنور»، وأين ذلك «النور» وهو فى ظلمة مدلهمة[٢٧].

أما شخصية السيد مصطفى الجيزاوى الشاذلى إمام جامع الفكهانى فعجب عجاب، يحترمه الناس ويجلونه:

«فطلبة العلم الشريف يكبرونه؛ لأنه يعلمهم الفقه فى الصباح، ويلقنهم النحو بعد الظهر، أما الباقون من تجار وغير تجار، فلهم فيه صديق وصدوق، وناصح ونصوح، ومرشد رشيد، يستفتونه فى أمور دينهم ويستشيرونه فى شؤون دنياهم».

ولكن عينى لاشين النفاذتين ترى ما لا يرى هؤلاء المخدوعون. هما عينا مفتش تنظيم، تتمعنان فيما تريان، ثم تسجلانه كما هو. يرى لاشين الجيزاوى جاهلا محتالا، وشاذا خسيسا. فمثلا عندما تلقى خطابا من صديق له دفعه إلى ابن هذا الصديق ليقرأه له متعللا بأن الخط ردىء. ولكى يخدع امرأة من نساء الحارة اللائى يقمن على خدمته أنهى إليها:

بأنه رأى فى المنام أنه كان يصلى بالكعبة، ولما انتهى هب نسيم عليل يحمل أرجا يملأ الناس طيبا وانشراحا، وإذا برسول الله صلى الله عليه وسلم مقبل عليه وفى يديه الطاهرتين كيس من السندس الأخضر ممتلئ، ختم بختم من الشمع الأحمر ومكتوب عليه : يا رحمن، وقال لى: يامصطفى هذا كيس به عسل من نهر الجنة، احمله هدية منى إلى جارتك الحاجة زينب الدمهوجية فإنها من عباد الله المخلصين.

ومنذ ذلك الحين أصبحت عبدة الله المخلصة عبدةً مخلصة للشيخ، غير أنه أجلّها عن الاشتراك الفعلى فى خدمته، فحسبه منها الإشراف والمساعدة، فما عليها إلا أن تجرى المفاوضات اللازمة، حتى تجيء المرأة السمينة

«الملظلظة» التى تجلس بجانب بائعة البيض تغسل له الغسيل كلما اقتضى الحال، وحتى يوافيه الفتى «الأغيد الأمرد» بالفول المدمس كل صباح، وحتى تتردد عليه الشابة التالعة الجيد، الفضية الأذرع الغضة السيقان، لتؤدى ماعساه يحتاج إليه أثناء النهار.

أما طريقة مصطفى الجيزاوى فى منح بركاته فغريبة حقا، يفيض بها على الفتية والفتيات على حد سواء. ولو رآها أى إنسان وكان قليل الاعتقاد بالشيخ ولو قدر خردلة وزناً أو حجما، لذهبت به ظنون السوء كل مذهب: وهى أن يلف الجبهة بإحدى يديه، ومؤخر الرأس باليد الأخرى، ثم يهمهم ويتمتم ما شاء أن يهمهم ويتمتم، ثم يحرك أولى يديه إلى أسفل مارا بالوجنتين فالرقبة فالثديين فى حين تكون اليد الثانية تتبع نفس الاتجاه فى الجهة المقابلة[٢٨]. وليس رجل الدين المسيحى بأفضل من رجل الدين الإسلامى، ففى «منطقة الصمت» يذهب شاب إلى الكنيسة ويعترف للقسيس بأنه قد ارتكب جريمة الزنا. ويعرف القسيس منه اسم الفتاة، وهى ابنة الأندلفت، وكان القسيس بها مفتونا. فعنّف الفتى لأنه لم يسئ إلى الفتاة فحسب بل أساء إلى الكنيسة نفسها، فخطيئته عظيمة معقدة، وسوف يصلى من أجله ويطلب له الرحمة والمغفرة، وعليه تقديم كفارة ذات شعبتين، شعبة للكنيسة توزع على الفقراء، وأخرى للفتاة، تحفظ لها حتى تقيم أمرها حين تحتاجها. ولما حضرت الفتاة مع والديها إلى الكنيسة ،كما هى عادتهم يوم الأحد، ابتدرها القسيس قائلا: «تعالى يامجدلية»[٢٩]،فصعق الأب لخطيئة ابنته وبهتت الفتاة لمعرفته الغيب وأخبرها هو نفسه «بأنها أمامه شفافة كالزجاج، وأن مغاليق نفسها لديه جلية واضحة». وقام القسيس إلى الأم يكفكف دموعها، وإلى الأب يهون عليه مصيبته، وزاد فى بره وعطفه فقبل أن تعيش الفتاة فى كنفه، فلا يؤذيها أحد، وضمن لها مستقبلها. ونالت الفتاة بره وعطفه فى سريره كل ليلة[٣٠]. وفى لوحة «الشاويش بغدادى»[٣١]. يقدم لنا لاشين شخصية من عالم «السلطة» واقفا وسط ميدان باب الخلق ناصبا فى الفضاء قامته الطويلة، ناشرا أكتافه العريضة، مرسلا كرشه البارز. ولكن هذا «الحارس الموكل بسلامة الجماهير» فى هذا الميدان الذى تتزاحم فيه وسائل النقل على تباين أنواعها، يستغرق فى النوم دائما رغم دار المحافظة القائمة أمامه، وهى نومة – كما يصفها لاشين ساخرا:

هادئة موفورة الطمأنينة. فأى حمار تحدثه نفسه، وأى أتومبيل يسول له بنزينه مس الحكومة بأذى فى شخص شاويشنا بغدادى، لذلك لم يكن من راكب أو رجل يمر بهذا النصب إلا تريث حتى يفوته بسلام. نومة لا ينتهى فيها العجب! وهل أعجب من أن نقول إن بغدادى هذا كان وسط أحلامه يقوم بواجبه خير قيام.

وفى خلال إحدى نوماته الهنيئة قامت قيامة الميدان وتجمع الناس حول مشاجرة قامت بين طالب وكمسارى ترام. فأقبل الشاويش بغدادى يضرب الأرض برجله ويدفع الهواء بصدره، وسط زحام المتجمعين كما انشق البحر لموسى عليه السلام. وما إن وصل حتى صاح بالمتشاجرين معنفا، فرد عليه الكمسارى أعنف رد، فانكمش الشاويش بغدادى، وأوضح أنه يكلم «حضرة الأفندى اللى الدنيا مش سيعاه». سأل عن سبب الشجار، فأخبره الكمسارى أن الطالب يدعى أنه أعطاه نص ريال. فانهال الشاويش بغدادى على الطالب توبيخا وتعنيفا لافترائه الكذب على رجل مسكين مثل الكمسارى، يريد أن يسلبه ما يوازى أجر يومه كاملا. وأعلن إرادته أن ينطلق الترام فانطلق، فاغتاظ الفتى وأراد أن يثأر لنفسه فقال للشاويش بغدادى: «يعنى النص ريال اللى أخده الكمسارى ما كنتش أنت أحق به»؟ وعندما سمع بغدادى بأحقيته فى المبلغ التفت إلى الفتى وسأله باهتمام: «هو صحيح أخذ منك نص ريال»؟ فرد الفتى: «أيوه وحياة شرفك إنت. وأنا مش عايزه، إنما خسارة فى واحد كلب زى ده». فانطلق الشاويش يتبعه الفتى: وراء الترام، وانقض الشاويش على «اللص الأثيم»، وأقسم إن لم يدفع إليه نصف الريال ليذهبن به إلى القسم وليذيقنه الوبال والنكال، فأذعن الكمسارى، وقبل أن يستقر نصف الريال فى يد الشاويش بغدادى التقطه الفتى شاكرا الشاويش الذى كاد ينفجر من الغيظ. فهذا رجل يدل مظهره على القوة والبأس، ولكنه فى الحقيقة جبان، وهو موكل بحراسة الميدان، فيجب

أن يكون يقظان حـذرا، وكل من يراه يظنه كـذلك لأن حواجبه الكثيفة تخفى انطباق جفنه، وشاربه الكث يستر انفراج شفتيه، والمظلة التى يقف تحتها مرسلة ظلها فوقه تموّه منظر رقبته المائلة. ولكن الواقع هو أنه نائم أبدا. وهو أخيرا ممثل «للسلطة» يحقّ الحق ويحافظ عليه، ولكنه ينتزعه لنفسه بغير حق.

ومظهر آخر من مظاهر السخرية فى لوحات لاشين - يتصل اتصالا وثيقا بما تحدثت عنه منذ قليل، وهو ادعاء الشخصيات ما ليس فيها - هو تقليد الطبقة الدنيا من الناس للطبقة الوسطى فى محاولة الانتماء إليها، وتقليد هذه الطبقة الأخيرة للطبقة العليا والادعاء لها. فى لوحة «منزل للإيجار»(٣٢) نجد ضابطا ثريا يرعى ابن خادمه الذى مات؛ لأنه كان يتحرق شوقا إلى أن يكون له ذكر إلى جانب ابنته الوحيدة. أبدل اسمه من عوض إلى شكرى وتعهد تربيته وتعليمه. ثم أناخ الزمان على ثروة الضابط، فخسر أكثرها فى القمار، ثم ذهبت مضاربات البورصة بما تبقى منها. وكان شكرى قد أنهى دراسته الثانوية، فاستطاع الضابط بما له من اتصالات تعيينه فى وظيفة جيدة، وما زال شكرى يترقى نتيجة مساعى الضابط الحميدة من جهة واجتهاد شكرى من جهة أخرى حتى وصل إلى منصب ممتاز، فزوج الضابط ابنته الوحيدة لشكرى بك، وقبلت الابنة على كره؛ لأنها: «كانت تحس فى أعماقها أن هذا الذى أمامها إنما هو عوض لا سواه». أما شكرى بك فقد هدته فطرته إلى سبيل الرقى فى الحياة الحكومية، فسار عليه فارتقى:

> وانتفخ وجهه، وبرز كرشه تحت صديريته البيضاء، وغلظ كل من صوته وعصاه، وعدّ من تلك الشخصيات الوارمة التى تستثير الرهبة فى نفوس الغير، والتى تسمى طبقة الأرستقراط.

أما فى «الوطواط» فنجد أن دراسة حمدى بك فى فرنسا وزواجه من فرنسية، وأمواله التى جمعها بمهارته، تؤهله أن يتخطى عتبة الطبقة الوسطى إلى رحابة الطبقة العليا. ولكن هذه الطبقة تعتبره دخيلا وليس أرستقراطيا أصيلا. وتشعر ابنته عائدة بهذا الشرك الذى لا تدرى كيف الفكاك منه، فى حوار مع أبيها تقول له:

بل دعنى أبكى، السبب ... السبب الحقيقى هو أن شبان الطبقة العالية الذين يسمون هنا بالأرستقراط لا ينحطون عادة إن لم يكن مطلقا إلى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهن وتهذيبهن ... أما شبان الطبقة المتوسطة فإنهم ينفرون من مثلى ... وهم فى الغالب قانعون ببنات أوساطهم.

ومن الملاحظ أن لاشين ليس متعاطفا مع مثل هذه الشخصيات، فيجعلها دائما تعانى المذلة والهوان، فمثلا شكرى بك فى «منزل للإيجار» يقع فى غرام خادمة زوجته ويتزوجها سرا. وعند افتضاح السر:

> انقضت عليه الزوجة كاللبوءة أوذيت فى عرينها وأوسعته سبا وشتما ثم نزلت عليه بالشبشب لحد ما بقينا كلنا نهاريها نخلص عنه لم حد قدر أبدا، وهو يا عينى واقف مدلدل(٣٣).

ولا يستطيع شكرى بك أن يتحمل هذه الإهانة فتقضى عليه. أما حمدى بك (الوطواط) فتجرح كرامته ويُذَلّ أنفه عندما تهرب ابنته مع قومسيونجى زرىّ من الطبقة الدنيا، محطمة بذلك كل آماله وما جاهد فى سبيله للانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية. هذا التصوير الدقيق لشرائح من المجتمع والكشف عما فيه من رياء وزيف وخداع وأوهام، لم يقع موقعا حسنا من النقاد، فعابوا على لاشين تصويره هذه الحقائق المُرّة، وأخذوا عليه قصوره فى أن يقترح حلولا لها حتى يرقى المجتمع ويتطور وتتحسن الحياة بنبذ هذه الرذائل، والعمل بالفضائل. ولكن فاتهم أن لاشين اتخذ من الحياة موقفا محايدا، كما فعل تشيكوف وستاندال ومانتو. صوّر لاشين الحياة كما هى، كما رآها لا كما يجب أن تكون جعلت لاشين مهندس التنظيم وظيفته - كما جعلت Boz الصحفىَ وظيفته - ينظر إلى الأشياء بعين فاحصة ثم يدونها كما هى دون تدخل.

والآن، إذا نظرنا إلى بعض الحقائق التى حاول هذا المقال أن يثبتها، وهى: أولا أن لاشين كان معجبا بالأدب الإنجليزى عامة وبديكنز خاصة، وأنه قرأ أعمال Dickens

خاصة لوحاته المعروفة باسم The Sketches By Boz، ثانيا: أن لاشين قد اختار اللوحة فنا أدبيا عندما كتب مجموعته الأولى (سخرية الناى)، ثالثا أن كثيرا من التشابه – الذى حاولت بيانه ـ بين لوحات لاشين ولوحات Dickens مستبعد أن يكون من قبيل المصادفة. إذا نظرنا إلى كل هذه الأشياء مجتمعة، لم نجانب الصواب إذا قلنا إن لاشين قد تأثر بديكنز أكثر ما تأثر، وليس بالأدب الروسى، كما هو شائع حتى اليوم بين نقاد الأدب الحديث. إن طبيعة عمل الرجلين، وتشابه نظرتيهما إلى بعض جوانب الحياة، جذبت لاشين إلى Dickens ووجد فيه مرآة لنفسه فسلك بعض دروبه. أعرب حسين فوزى فى مقدمته لمجموعة لاشين الثالثة التى صدرت سنة ١٩٤٠ بعنوان (النقاب الطائر) عن أسفه واستيائه للإهمال الذى قوبلت به أعمال لاشين. وقد مضى على هذا الكلام أكثر من خمسين سنة، ظهرت خلالها دراسات عن محمود طاهر لاشين أنصفه كاتبوها ما استطاعوا، أبرزها دراسة بالإنجليزية لصبرى حافظ، أشرت إليها فى الهامش الأول. وأرجو أن يكون مقالى هذا قد أوضح جانبا آخر من جوانب محمود طاهر لاشين تبين عن عبقريته وإبداعه.

يطرح Gissing فى تعليقه على لوحات Dickens السؤال التالى:

هل هناك كاتب مبدع مثل Dickens فى أى أدب من آداب الأمم جمعاء صوّر إنتاجه المبكر المجتمع الذى نشأ وعاش فيه؟

أرجو أن يكون فى هذا المقال وما سبقه من دراسات إجابة شافية عن سؤال الأستاذ Gissing.

هوامش:

١ـ من أبرز من كتبوا عن طاهر لاشين الكاتب العظيم والأب الكريم والصديق العزيز الأستاذ يحيى حقى رحمه الله رحمة واسعة فى **خطوات فى النقد وفجر القصة المصرية**، والأستاذ عباس حافظ، حامد النساج، رحمه الله. ولأخى الكريم صبرى حافظ مقالات قيمة عن محمود طاهر لاشين فى مجلة **المجلة** المصرية، وفى كتابه الأخير الذى صدر بالإنجليزية: **The Gensis of Arabic Narrutive Discourse**.London:Saqi Books,1993

٢ـ Leslie Flemming. **Another Lonely Voice: The urdu Short Stories of Saadat Hasan Manto.** (los Angeles: University of California Press, 1979), pp. 25-26.

٣ ـ لمحمود طاهر لاشين رواية واحدة هى: **حواء بلا آدم**، نشرت عام ١٩٣٤، ولها تحليل جيد فى كتاب أخى عبد المحسن بدر، رحمه الله: **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر**. طبع دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٦٨. ص: ٢٦٠ ـ ٢٧٧.

٤ ـ Washington Irving. **The Sketch Book.** (New york : New American Library, 1961), p. vii من المقدمة

٥ ـ لعل الاتكاء على هذه النزعة «المحلية» عند أدباء تلك الفترة الذى عده بعض النقاد عيبا، له ما يبرره، فقد كان كتاب العقد الثانى من القرن العشرين متأثرين بثورة ١٩١٩. فاتجهوا إلى تأكيد الشخصية المصرية، حتى إن عيسى عبيد قدم مجموعته القصصية الأولى «إحسان هانم» إلى سعد زغلول قائلا: «هدية صغيرة من كاتب مبتدئ مجهول، آماله عظيمة بأن تستقل بلاده ويستقل معها الفرد المصرى». ويشرح أهداف كتاب جيله بقوله: «فغايتنا الوحيدة من تأليف القصص أن نساعد على إيجاد أدب مصرى عصرى خاص بنا، وموسوم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا».

٦ ـ مجلة **المجلة الجديدة**، يونيو ١٩٣١، ص: ٩٦٨.

٧ ـ المصدر نفسه، ص: ٩٦٤.

٨ ـ انظر مثلا مجلة الشباب، العدد: ٢١، إبريل. ١٩٢٠، ص: ٧، **فجر القصة المصرية** ليحيى حقى رحمه الله (طبع الهيئة المصرية، ١٩٧٥)، ص: ٨١ **Studies in Modern Arabic Literaturce.** ed. R.C. Ostle (warminster: Aris and phillips Ltd., 1975), p. 102

٩ ـ انظر مثلا مقدمة يحيى حقى لمجموعة لاشين **سخرية الناى** (طبع الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤)، **تطور فن القصة القصيرة فى مصر**، لسيد حامد النساج (دار الكاتب العربى، ١٩٦٨) ص١٧١ : ١٧٤.

١٠ـ انظر مثلا مقالة للناقد القدير صبرى حافظ عن لاشين ومولد القصة المصرية فى مجلة **المجلة** المصرية، العدد: ١٣٤، فبراير ١٩٨٦، ص:٩١.

١١ـ يقول الأستاذ يحيى حقى رحمه الله «وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوروبية، فقرأ الإلياذة وعيون الأدب الإنجليزى والفرنسى والروسى، وإنما أشد تأثره كان فى مبدأ أمره بشارلز ديكنز ومارك توين. وكان دأبه منذ أن اشتغل فى التنظيم أن يضع فى جيبه أوراقا منزوعة من مجلة استراند اللندنية، فيقرأ قصصها حتى فى الترام» **فجر القصة المصرية**، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد: ٦، ص: ٨٤.

١٢ـ هذه القصص هى «صح» فى مجلة **الفنون**، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٢٤، ثم نشرت تحت عنوان مختلف هو «قصة غير كاملة» فى صحيفة

الفجر، العدد: ٤٩، ديسمبر ١٩٢٥، و«قصة زواجه بسعاد»، نشرت أيضا فى الفجر، العدد الثالث، فبراير ١٩٢٥، و «الأستاذ»، نشرت فى الفجر أيضا، العدد الثامن، مارس ١٩٢٥، و «فى مكتب عبد اللطيف قطب» فى الفجر أيضا، العدد الثالث عشر، إبريل ،١٩٢٥.

١٣ـ انظر: **فجر القصة المصرية**، ص: ٧٩.

١٤ـ J. Butt. **Dickens at Work**.(london,1957), p.38

١٥ـ G.Gissen. **Critical Studies of the works of charles Dickens**, (New york: Haskell House, 1965), pp. 16-17

١٦ـ Charles Dickens. **The Works of Charles Dickens**. (the sketches by Boz), (new york, Bigelow and Co. Inc., n. d) 1:269.

١٧ـ المصدر نفسه 1:52

١٨ـ A Nisbet. ed **Dickens Centeunial Essays** . C Berkeley and Los Angeles of California Press, 1971), p. 96

١٩ـ انظر على سبيل المثال لا الحصر: **تطور فن القصة القصيرة فى مصر**، ص، ٢٠٩ـ ١١٢، **القصة المصرية** (طبع دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٣)، **سخرية الناى**، انظر مقدمة يحى حقى، ص٢ .

٢٠ـ **Dickenc Centeunial Essays** , p. 88.

٢١ـ Critical Studies of the works of Charles Dickens, pp. 22-23

٢٢ـ انظر مثلا: «ولكنها الحياة» وفيها تقع الزوجة فى غرام أعز أصدقاء زوجها بعد موت هذا الأخير مباشرة. وأيضا «القدر» حيث يكتشف عزيز أن أمه عشيقة أحد أصدقاء العائلة المقربين وكلتا القصتين فى مجموعة **يحكى أن**.

٢٣ـ انظر **سخرية الناى**، ص: ف من مقدمة يحى حقى.

٢٤ـ The Sketches by Boz, 2: 173- 194.

٢٥ـ Dickens Centeunial Essays. p. 110

٢٦ـ انظر مجموعة (النقاب الطائر) ص: ١٩٢ـ١٩٤ مطبعة حليم، القاهرة ١٩٤٠ .

٢٧ـ انظر القصة فى مجموعة سخرية الناى، ص ٣٧ـ ٤٧ .

٢٨ـ المصدر السابق، ميفيستوفوليس، ص:١٠٥ـ ١١٩ .

٢٩ـ إشارة إلى مريم المجدلية، وهى فتاة جميلة، كانت فى أول أمرها خاطئة، فجاءوا بها إلى المسيح عليه السلام ليقيم عليها حد الزنا، وهو الرجم، فتوسلت إليه وأبدت توبتها، فنظر المسيح عليه السلام إلى الناس قائلا «من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها أولا بحجر»

٣٠ـ المصدر السابق، ص: ١٢١– ١٣٢ .

٣١ـ مجموعة يحكى أن، ص: ٣١– ٣٦ .

٣٢ـ مجموعة سخرية الناى، ص: ٥١ ـ ٥٦ .

٣٣ـ المصدر السابق، ص : ٦٩ ـ ٧٩ .



الخطاب المسرحى
فى النقد الأدبى بالخليج العربى

نورية صالح الرومى*

المدخل

من طبائع الأمور فى مجال الدرس الأدبى أن ينشأ النقد الفنى لاحقا للنص الإبداعى، راصدا، ومقوما، ومطوراه، وبتراكم التراثين النقدى والإبداعى، يتكون ـ فى تاريخ الآداب والفنون ـ ما نطلق عليه اسم: الخطاب النقدى والخطاب الأدبى ضمن منظومة الخطابات الثقافية الأخرى من مثل: الخطاب المسرحى، والخطاب الروائى، والخطاب الشعرى، والخطاب الدينى، والخطاب السياسى، والخطاب الإعلامى.. إلخ. وعلى الرغم من أن مفهوم الخطاب ـ وهو مصطلح حديث ـ غير متفق عليه تماما طبقا لتعدد الموضوعات التى يطرحها الخطاب [1]، فإننا نطمح إلى تحديد مفهومنا للخطاب فى مجال هذا البحث النقدى، فإذا هو فى رأينا، فى إيجاز شديد: «نقد النقد». بمعنى أننا نستخدم الخطاب النقدى هنا باعتباره مشروعا يطمح إلى رصد الحركة النقدية المواكبة للتجربة المسرحية فى منطقة الخليج العربى وتقييمها.

ومن المعروف أن الخطاب بأنواعه المتعددة، يرتبط بمستوى الخطاب الثقافى السائد فى مجتمع بعينه، حاملا رسالته المنوطة به، باعتباره ـ أى الخطاب الثقافى العام ـ يشكل «مرجعية» الخطاب الخاص، ويحدد له السياق المعرفى الذى يفك أسرار «الشفرة» التى يقوم عليها الخطاب الأدبى، أو النقدى، موضوع بحثنا. لذلك، فلا غرو أن يتعدد الخطاب الثقافى ذاته، والخطاب الأدبى جزء منه، وأن تتعدد طرائقه ومستوياته فى التعامل مع المرسل إليه، فرديا كان أو جمعيا، كل بحسب ثقافته، وطبيعته، ومدى وعيه بالخطاب الإبداعى، موضوعيا وفكريا، تاريخيا واجتماعيا، فنيا وجماليا، الأمر الذى يقودنا إلى الحديث عن التجربة المسرحية والحركة النقدية المصاحبة لها فى الخليج العربى، من خلال إشارة

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت.

موجزة عن نشأة الفن المسرحى فى هذه المنطقة، ومدى ارتباط هذه النشأة عندنا بالوعى الجمعى، أعنى وعى المجتمع والجمهور بالإبداع المسرحى، وأهمية دوره وأهدافه، ومدى الحاجة إليه. بعبارة أخرى، ما جدوى المسرح، وما وظائفه الحيوية التى دفعت الجمهور المتلقى إلى الإقبال على هذا الفن المسرحى الوليد عربيا، مع بدايات هذا القرن. وتقويم هذه التجربة المسرحية التى لم يجاوز عمرها ـ محليا وخليجيا ـ بضعة عقود من الزمان من النجاح والفشل، ومدى مواكبة الحركة النقدية لها، ودورها العميق والأساسى فى تنمية الوعى المسرحى لدى الجمهور المتلقى على المستوى الاجتماعى والنفسى، وفى النهوض بالتجربة المسرحية ذاتها على المستوى الفنى والجمالى.

وقد اختلف الجمهور الخليجى ـ فى البداية ـ فى تقييم هذه التجربة ـ وفى تحديد أهدافها ووظائفها وغايتها (بين التسلية والتعليم)، أو (بين الترفيه والتثقيف). ودون ما خوض فى هذا الخلاف الآن الذى يمكن أن نعزوه إلى قلة وعى الجمهور بالعمل المسرحى وطبيعته آنذاك، وعدم وجود حركة نقدية مواكبة لهذه البدايات، فإن الذى يعنينا فى هذا المقام هو أن التجارب المسرحية المبكرة كانت تجارب فردية يقوم بها بعض الهواة، وتنقصها مؤازرة الدولة ووعى الجمهور، وذات طابع مدرسى تعليمى أو وعظى بحت.

وإذا كانت الكويت قد عرفت المسرح فى العقد الثالث من هذا القرن، فإن دولة البحرين هى أول دولة خليجية يظهر فيها هذا الفن، عندما لجأ المدرسون إلى النصوص الأدبية والتاريخية الجاهزة، لاختيار بعضها وتحويلها إلى نصوص تمثيلية تؤدى على خشبة المسرح المدرسى. وأقدم نص ذكرته المصادر هو (القاضى بأمر الله)، الذى قدم على خشبة مسرح الهداية الخليفية عام ١٩٢٥، ولكن المصادر لا تتفق حول شكل هذا النص، هل كان تمثيلية، أم نصا مسرحيا؟ ونرى أنه واحد من أعمال تمثيلية تفتقد جوهر الفن المسرحى، أعنى تفتقد الحبكة الدرامية، التى تنقلها من الحوار السردى أو التاريخى، إلى الفعل الدرامى، والحوار الدرامى. غير أن مجىء الشاعر إبراهيم العريض عام ١٩٢٦ إلى البحرين يشكل نقلة نوعية فى تطور التجربة المسرحية فى البحرين، حيث لم يقم بإعداد نصوص تاريخية أو أدبية على نحو تمثيلى مدرسى، وإنما يكتب للمرة الأولى أعمالا مسرحية شعرية من تأليفه صادف أن لاقت رواجا على مستوى النص الشعرى، أو العرض المسرحى فى آن، فقد طبعت ثم عرضت على المسرح فى عامى ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ [٢]، على التوالى. غير أن كتابات الشاعر العريض لم تفرخ أعمالا أخرى عند ظهورها مباشرة، على نحو ظل معه العريض وكتاباته المسرحية آنذاك، علامة وحيدة، وتجربة فردية من حيث قصدية التأليف المسرحى، ومن حيث كونها صيغت شعرا [٣]، ومن حيث كونها أيضا أول نص مسرحى مكتوب فى المسرح العربى فى الخليج. ولذلك، فقد كان ـ العريض ـ استثناء يؤكد القاعدة التى تقول: إن هذه الفترة من بدايات المسرح فى الخليج العربى، تنتمى إلى مرحلة التجريب المبكرة، بكل شوائبها وعيوبها الفنية.

وتتوالى بعد ذلك المحاولات المسرحية (التمثيلية) ـ على مستوى المسرح المدرسى ـ فى كل من الكويت والبحرين آنذاك، مشكلة البدايات التاريخية لنشأة هذا الفن الجديد، وظهوره فى هذه المنطقة للمرة الأولى. وبالرغم من افتقاد هذه المرحلة لجوهر الفعل المسرحى، أو الدرامى، كما نعرفه حاليا، فإنها قد غرست فى وجدان المتلقى ـ الجمهور ـ وعيا مسرحيا مبكرا بجدوى المسرح ووظائفه الحيوية نفسيا، واجتماعيا، وجماليا، الأمر الذى أسرع بنماء هذا الفن لاحقا. حتى تبوأ موقعه من خارطة الفنون والآداب فى الخليج العربى.

ولا يختلف مؤرخو الأدب ونقاده على أن التجربتين المسرحيتين فى البحرين والكويت قد تزامنتا ـ تقريبا ـ من حيث النشأة، وتشابهتا من حيث البيئة الثقافية والاجتماعية[٤]. أما بقية الدول الأخرى فى منطقة الخليج، كدولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وقطر، وعمان، فقد تأخر ظهور المسرح فيها إلى أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات، لأسباب ثقافية واجتماعية وسياسية عدة.

وتتسم مرحلة البدايات عموما ـ بعدد من السمات أهمها: الاتكاء على المسرح المدرسى فى تنمية الوعى

المسرحى، ومنها الاتكاء أيضا على الصياغات المباشرة، ذات النزعة الخطابية للموضوعات التاريخية، والقومية، والإسلامية، والأدبية، إعدادا وإسهاما [٥].

ولم تنفرد هذه المرحلة بنصوص مكتوبة أو مطبوعة، إلا بشىء من المجاوزة؛ إذا وضعنا تجربة الشاعر إبراهيم العريض فى موضع الاعتبار، باعتبارها تجربة استثنائية فى هذه المرحلة المبكرة.

ولكن مرحلة البدايات بكل طوابعها المدرسية والارتجالية، تبقى ذات قيمة تاريخية واجتماعية، ونفسية، لا يمكن تجاهلها فى مجال رصد التجربة المسرحية فى الخليج، خاصة فى مجال تنمية الوعى بالفن المسرحى، ووظائفه الجمالية، والفكرية آنذاك.

الخطاب النقدى والإبداع المسرحى

إن تحليل الخطاب النقدى للمسرح الخليجى، يستدعى بالضرورة قراءة الخطاب المسرحى فى الخليج العربى إبداعيا أولا، نقديا ثانيا، (خاصة بعد انتهاء مرحلة المسرح المدرسى). وعموما، فإن التأريخ للخطاب المسرحى فى الخليج يجب أن يقف ـ من وجهة نظر الخطاب النقدى ـ عند مرحلتين أساسيتين تاريخيتين فى بنية هذا الخطاب المسرحى نفسه ـ (ومن ثم بنيته النقدية فيما بعد)، يمكن أن نشير إليهما، فيما يأتى فى إيجاز شديد، على أن نحيل إلى التفاصيل فى مظانها العلمية المتاحة.

المرحلة الأولى: المرحلة الشفاهية:

ويمكن أن نطلق عليها أيضا المرحلة الارتجالية إذا شئنا استخدام مصطلح مسرحى، ونعنى بها هنا المسرح الارتجالى الذى يفتقر إلى نص أدبى مسرحى، ويمكن تحديد بدايات هذه المرحلة بالانتقال من العروض المدرسية المحدودة والساذجة إلى العروض الفنية الجماهيرية، حيث جاوز المسرح عندئذ وظيفته التعليمية (المدرسية)، إلى وظيفته الاجتماعية الأكبر. بالرغم من وجود تداخل أحيانا بين المسرح المدرسى، والمسرح الجماهيرى، حيث كانت الفرق المسرحية الوليدة تلجأ آنذاك إلى الاستعانة بخشبة المسرح المدرسى قبل أن تتوافر لديها مسارحها الخاصة، فإن التجربة المسرحية بمعناها الفنى، قد شرعت فى إثبات وجودها فى الخمسينيات من هذا القرن[٦] بوصفها ظاهرة فنية تؤكد وجودا مسرحيا فاعلا فى الكويت ـ على سبيل المثال ـ على يد الفنان محمد النشمى رائد المسرح المرتجل آنذاك.

وتتسم هذه المرحلة، التى أطلقنا عليها اسم المرحلة الارتجالية، بعدد من السمات منها عدم وجود نص مسرحى مكتوب ـ بالمعنى الفنى ـ يتقيد به الممثلون، ومنها تفكك العروض المسرحية، وافتقادها وحدة الفعل، أو الحدث الدرامى، وأعضاؤها من هواة التمثيل، وعدم ظهور المرأة الممثلة (إلا إذا استثنينا ظهور الفنانة عودة المهنا فى مسرح محمد النشمى فى فترة لاحقة)، وعدم وجود تقاليد مسرحية، وكذلك تقطع العروض المسرحية، فضلا عن تقديمها بالمجان للجمهور، وافتقارها إلى مواسم مسرحية منتظمة.. إلخ، إلى جانب انعدام النقد الأدبى للخطاب المسرحى آنذاك، باستثناء بعض الملاحظات الصحفية، أو الشفهية الانطباعية، غير أن العين الناقدة بمقدورها أن ترصد خلال هذه المرحلة بعض الملاحظات الأخرى. ومنها أن المسرح الارتجالى بطبيعته يعتمد بالدرجة الأولى فى حواره على اللهجة المحلية، وأنه يعمد إلى التسلية، والترفيه، والكوميديا المرتجلة، وكوميديا الألفاظ، بأكثر مما يعالج من قضايا اجتماعية، أو سياسية على نحو درامى جاد ـ من شأنها أن تدفع المتلقى ـ الجمهور ـ إلى التفكير فى قضاياه الاجتماعية والسياسية. فهى ـ أى هذه المسرحيات الارتجالية ـ قد اعتمدت من حيث الموضوع على اختيار بعض الوقائع التاريخية أو الأدبية، بهدف وعظى، أو تعليمى مباشر، إلا إذا استثنينا بعض أعمال محمد النشمى حين حاول أن يطور نفسه، فشرع يعالج فى مسرحه بعض قضايا مجتمعه، خاصة إثر الطفرة الاقتصادية بعد النفط مثل: قضية (التثمين)، [أى شراء الحكومة للمنازل القديمة من الشعب فى داخل العاصمة الكويت، واختلاف الأسعار فى تثمين الأرض من منزل لآخر]، وأثرها فى تفكك البنية الاجتماعية الكويتية، فى أسلوب ساخر، عرف به محمد النشمى، وإن كان ذلك يتم فى معظم الأحيان بأسلوب فنى متعثر، فى مسرحياته من مثل: (أم عنبر)، و(حرامى آخر طراز)، ومسرحية (رد الكلب على القصاب)، ومسرحية (إضراب الخبابيز)، وغيرها من النصوص [٧].

المرحلة الثانية: المرحلة النصية:

وهى المرحلة التى اتسمت فيها التجربة المسرحية بوجود نصوص مكتوبة خصيصا للمسرح، ولذلك يمكن أن نطلق عليها المرحلة الكتابية، بعضها ظل مخطوطا، وبعضها عرف طريقه إلى النشر مبكرا فى المجلات الفنية الأدبية وقتئذ. وقد قام خالد سعود الزيد مؤخرا، بجمع عدد منها فى كتاب له بعنوان: «مسرحيات يتيمة فى المجلات الكويتية ١٩٤٧ – ١٩٥٤».

ومع نضج الكتابات المسرحية، واستواء بنيتها الفنية والدرامية، شرع كتاب المسرح فى طبع أعمالهم المسرحية فى كتب مستقلة، للقراءة الأدبية. وإذا كان النشمى هو رائد مرحلة الارتجال على مستوى الكويت ـ فإن هذه المرحلة مدينة فى ريادتها لرجل آخر من رجالات الكويت هو: حمد عيسى الرجيب الذى يعد «رائد الحركة المسرحية فى الكويت» على حد تعبير خالد سعود الزيد [٨].

وتتسم هذه المرحلة النصية (الكتابية) بما يأتى:

ـ أنها ليست حكرا على الكويت والبحرين فحسب، بل تشمل جميع دول الخليج العربى، وأن نصوصها المطبوعة أو المنشورة من الكثرة التى يصعب حصرها. وأنها مرحلة ارتبطت بوجود التعليم وتطوره، إثر الطفرة الاقتصادية والاجتماعية، ووجود المرأة وخروجها للعمل والتعليم. وتقتضى الأمانة العلمية والتاريخية هنا، أن نشير إلى جهود الأستاذ زكى طليمات، المبكرة والرائدة، حين استدعته دائرة الشئون الاجتماعية والعمل، بالاتفاق مع (معارف الكويت) وقتئذ، وزارة التربية حاليا، لغرضين:

الأول: النشاط الفنى فى الكويت، من أجل تقديم تقرير واف عن مظاهر هذا النشاط ووسائل تدعيمه والارتقاء به.

والثانى: لإلقاء محاضرتين (فى إطار مهمته) فى الموسم الثقافى الرابع، الذى اعتادت دائرة المعارف إقامته سنويا، فكانت محاضرته الأولى بعنوان: (أضواء على تاريخ المسرح العربى)، والأخرى بعنوان: (المسرح والوعى الاجتماعى).

وبالرغم من أنه أشاد بالمسرح الشعبى (مع توقفه عن العطاء) بإدارة محمد النشمى، فقد اقترح إنشاء فرقة محترفة باسم المسرح الشعبى، وأن يكون أعضاؤها متفرغين للعمل الفنى نظير مكافآت من الدولة [٩]. وقد أحدث زكى طليمات، سواء فى محاضراته. أو فى تقريره، أثرا كبيرا فى نمو الوعى المسرحى، والنهوض بالفن المسرحى معا، إذ سرعان ما دعته وزارة الشئون بعد ذلك بثلاث سنوات، «وعهدت إليه بإنشاء مسرح حديث قائم على أسس علمية [١٠]، فأنشئ المسرح العربى فى ١٠ / ١٠ / ١٩٦١م» (وهو المسرح الذى انتقل فيما بعد إلى فرقة أهلية)، صارت تتلوها فرق أخرى محترفة، مثل مسرح الخليج العربى (١٩٦٣)، ثم كان المسرح الكويتى (١٩٦٤) بقيادة النشمى مرة أخرى. وقد توجت جهود زكى طليمات بإدارة «مركز الدراسات المسرحية» والإشراف عليه، وهو المركز الذى دعت وزارة الشئون إلى إنشائه فى عام ١٩٦٥م، وسرعان ما انتقلت تبعية هذا المركز إلى وزارة التربية وتحويل المركز إلى «معهد الدراسات المسرحية» ومن ثم إلى وزارة الإعلام. وفى عام ١٩٧٢ استقدمت الكويت على الراعى لدراسة الحركة المسرحية فى الكويت، وكتابة تقرير عنها، فكتب إلى وزارة الإعلام بضرورة تحويل المعهد الثانوى إلى معهد عال يناظر كليات الجامعة، فوافقت الوزارة، وصدر مرسوم أميرى فى ٢٢ / ٢ / ١٩٧٦ بإنشاء المعهد، على نحو ما هو معروف [١١].

وارتبطت هذه المرحلة أيضا بانتظام زيارات الفرق المسرحية العربية، وأيضا خروج الفرق المسرحية الخليجية إلى العروض الخليجية والعربية. وأيضا المشاركة فى المسابقات والمهرجانات والمؤتمرات العربية، وبظهور الصحافة الفنية فى الصحف اليومية، والمجلات الإسبوعية، وبالمجلات المتخصصة، وأيضا بظهور حركة نقدية واعدة وواعية، واتسمت أيضا برعاية الدولة، بجميع هيئاتها، ومؤسساتها، ووزاراتها، وصدور القوانين الخاصة بالمسارح واتحاداتها، ثم اهتمام وسائل الإعلام من صحافة، وإذاعة، وتليفزيون بنقل، أو تغطية، أو الإعلان عن المسرحيات، أو عمل المقابلات مع الشخصيات المسرحية، أو النقاد، أو عمل الندوات الخاصة بالمسرح بهذه

الوسائل الإعلامية المختلفة، ثم تمويل الدولة ودعمها ماديا ومعنويا للمسارح المحلية، وتكريم المبدعين فى مجال المسرح. واعتمدت عروض هذه الفترة من حيث الموضوع على نصوص محلية، مؤلفة، أو مقتبسة، ولم يعد ثمة حرج فى الاقتباس، والتعريب من النصوص العربية، والعالمية الذائعة، وتراوحت لغة الحوار بين اللهجة المحلية والعربية الفصيحة. ومن حيث الجماليات المسرحية ذاتها، فقد تميزت بظهور الشخصية المحلية، وطغيان الثقافة المحلية على العرض المسرحى، خاصة إثر ظهور كتاب محليين، ومخرجين محليين، وكذلك سائر العاملين فى العرض المسرحى من ديكور، وإخراج، وملابس، وإضاءة، وموسيقى.. إلخ. وقد ساعد على ازدهار المرحلة النصية (الكتابية) والإبداع المسرحى، نصا، وعرضا، ونقدا، إنشاء الجامعات فى الخليج التى شرعت، منذ افتتاحها، تولى اهتمامها الأكاديمى، العلمى والمنهجى، نحو تدريس أدب منطقة الخليج والجزيرة العربية، بما فى ذلك الأدب والنقد المسرحيين، على أيدى أساتذة متخصصين فى الأدب المسرحى ونقده.

مرة أخرى تشير هذه الدراسة إلى أنها لا تؤرخ للحركة المسرحية فى الكويت والخليج، فما أكثر الكتب والدراسات التى تناولت التأريخ لها [١٢]، وكل ما يعنى هذه الدراسة أن المسرح فى المنطقة، من حيث النشأة والتطور، قد مر بمرحلتين، أطلقنا على إحداهما المرحلة الشفاهية (الارتجالية)، وعلى الأخرى المرحلة النصية (الكتابية)، آخذين بعين الاعتبار النص المسرحى، فى المقام الأول، وأن المرحلة الأخيرة - الكتابية - هى المرحلة الحقيقية والمثمرة إبداعيا - فى الخطاب المسرحى فى المنطقة، ومن ثم فلا غرو أن يواكبها خطاب نقدى مواز، هو الذى يعنينا وهو الذى نسعى إلى تحليله وتقويمه. وقد أجمع النقاد المعنيون بمتابعة التجربة المسرحية فى المنطقة على أن النقد المسرحى، أعنى الخطاب النقدى المواكب للحركة المسرحية الخليجية، قد سار فى مسارين لا ثالث لهما، وقد اتفقوا على تسميتهما باسم النقد الصحفى، والنقد المنهجى. فماذا قال هذا الخطاب النقدى؟ وإلى أى مدى كان فاعلا ومؤثرا فى ازدهار الحركة المسرحية ومتابعتها وتقويمها..؟

النقد الصحفى
أو
الخطاب المسرحى فى النقد الصحفى

من المؤكد أن الصحافة بالنسبة إلى النقد المسرحى، هى أكثر وسائل الاتصال الجماهيرى ذيوعا واستخداما، لسبب بسيط، هو «تزامن» هذا النقد مع العرض المسرحى، إن لم يكن قبل ذلك، حين يقوم الصحافى بالكتابة عن عرض مسرحى وشيك: عن موضوعه، مؤلفه، مخرجه، ممثليه، إنتاجه. إلخ، إما على نحو إخبارى/ إعلامى فى باب (الأخبار الفنية)، وإما على نحو إعلانى مدفوع الأجر. وتتجلى أهمية هذا النوع من النقد، ليس فى تزامنه مع العرض فحسب، بل أيضا ببراعته فى تحليل العرض المسرحى فى الزمن الذى يعرض فيه مباشرة، وفى الاهتمام بتفاصيل العرض بما هوحدث فى حد ذاته، (على النقيض من النقد المنهجى الذى يحاول أن يضع مجموعة من الأعمال المسرحية فى إطار نسق ما، أو اتجاه ما، فكريا أو إيديولوجيا أو نقديا) فى كونه الأبرز تأثيرا فى الحياة المسرحية، باعتباره النقد الأسرع استجابة للنشاط المسرحى، والأكثر انتشارا بين الجمهور المتلقى، وباعتباره فوق ذلك التسجيل المتصل والرصد الفورى لكل جديد على خشبة المسرح (وهو يسبق بالضرورة الدراسات النقدية المنهجية أو الأكاديمية)، ويفرض علينا أن نفيد منه [١٣].

ونقصد بالنقد الصحفى هنا ذلك النوع من النقد المسرحى الذائع فى وسائل الإعلام، ولا سيما الصحافة المكتوبة (صحف يومية، ومجلات أسبوعية، شهرية، فصلية)، وكذلك فى الصحافة السمعية والمرئية فى الإذاعة - التليفزيون (سواء أخذ فى ذلك شكل الخبر أو الرأى، أو الحوار، أو التحقيق الصحفى، أو الأحاديث والندوات، أو الإعلان)، وهو ضرب من النقد نشأ مواكبا للأنشطة المسرحية، ومزدهرا بازدهارها، وذلك عندما بدأت الصحافة المكتوبة، والسمعية والمرئية فى دول المنطقة (مثلما هو الحال فى الصحافة العربية والغربية)، تفتح صدرها للكتابات النقدية المسرحية، وتوليها اهتماما واسعا، منذ بداية فترة الستينيات، مع تأسيس الفرق

المسرحية، الحكومية والأهلية، وإنشاء مسارح جديدة فى دول الخليج، وظهور نهضة مسرحية أحدثت تطورا كميا ونوعيا، واتجاه قسم كبير من العاملين فى المسرح إلى الاحتراف على نحو ما أشرنا من قبل، وانفتاح المسرح الخليجى على الآفاق الفنية والمسرحية، العربية والعالمية، تعريبا واقتباسا، ناهيك عن وقوفه على الأشكال الفنية الغربية الجديدة (كالمسرح الملحمى، والمسرح داخل المسرح)، والاتجاهات، والتيارات المسرحية الحديثة.. إلخ، الأمر الذى اقتضى ـ وبالضرورة ـ ظهور ناقد مسرحى متخصص، (لم يعد الناقد مجرد أديب أو شاعر، كما هو الحال فى المرحلة الشفاهية أو الارتجالية). هذا الناقد الجديد هو الذى يحاول أن يرى العمل المسرحى من كل جوانبه: نصيا، إخراجيا، تشكيليا، جماليا، دلاليا، وصارت مهمة الناقد أكثر تعقيدا، كما تعاظم الدور الذى بات على الناقد الصحفى أن يلعبه؛ دور الوسيط بالنسبة إلى الجمهور ودور المستوعب والراصد بالنسبة إليه، ودور الكاشف بالنسبة إلى المسرحيين. فهو يجب أن يرافق العمل قبل بداياته، بالخبر الوافى ليهيئ الناس لحضوره، ويجب أن يتابع تفاصيل التنفيذ، ويجب أن يعقب على العمل تعقيبا مباشرا تحت إلحاح الصحافة، ويجب ـ إذا أمكن ـ أن يحلل العمل تحليلا فى العمق. إذن: خبر، رصد، متابعة، نقد، تحليل. فهو عنده الآن مسرحية جديدة، مليئة بالأسئلة والاحتمالات ومستويات التأويل والتفسير [١٤]. وهو عنده جمهور، أو بالأحرى جماهير مختلفة المشارب والمستويات والميول والنوازع، ولهذا، فهو يشعر بمسؤولية كبيرة، ليس باعتباره «دليلا لجماهير المشاهدين» فحسب، بل أيضا لأن الصحافة المحلية (فى أى بلد من بلدان الخليج) تجاوزت محليتها، وإقليميتها إلى المحيطين العربى والدولى، ومن ثم صار الناقد الصحفى ـ مطالبا بأن يلعب دورا تواصليا جديدا مع العواصم التى تصلها صحيفته، حين يكتب لقرائه أيضا عن العروض المسرحية فى بلاده ومؤلفيها، ومخرجيها، وممثليها، واتجاهاتها، وتياراتها، وقضاياها الفكرية والفنية، الأمر الذى يقتضى بالضرورة ـ وجود ناقد مسرحى يكون فى مستوى المهمات النقدية الملقاة على عاتقه، على كل الأصعدة، الثقافية والمسرحية، والفنية، والأخلاقية أيضا. ومن هنا تحددت شروط الناقد الصحفى ومتطلباته، بدءا من وجود ثقافة معرفية واسعة، مرورا بثقافة مسرحية متخصصة، فنيا ونقديا، محليا وعربيا وعالميا، ومتابعا للاتجاهات المسرحية والتيارات النقدية المختلفة والمتعددة، وقادرا على امتلاك لغة نقدية مسرحية، وانتهاء بكونه متفرغا، ويملك حرية التعبير وإبداء الرأى دون ضغوط من أى نوع [١٥].

ونبادر، فنقول: إن هذا النوع من النقاد هو ناقد مثالى، ونادر الوجود، إن لم يكن غائبا ـ أساسا ـ فى مجال النقد الصحفى عندنا، وإنما هناك محررون فنيون ـ بشكل عام ـ فى أحسن الأحوال، بعضهم لا تزيد ثقافته على ثقافة القارئ العادى، وبعضهم يكاد يكون عالة على الصحافة نفسها، بل الصحافة الفنية، ولكنهم فى الحالتين مؤثرون بشكل أو بآخر، فى الخطاب النقدى الصحفى. وإلى جانب هؤلاء المحررين الفنيين لا تتردد الصحافة المحلية أو الخليجية أن تفسح صدرها لأناس لا علاقة لهم بالفن أصلا، وغير متمكنين من الكتابة بشكل عام، ومن الثقافة المسرحية بوجه خاص، فتنشر لهم مقالات، أو كتابات نقدية عن المسرح ـ وما هى من المسرح فى شىء ـ لكنها تزيد الأمر سوءا بقدر ما تسىء إلى النقد وإلى المسرح معا، وإلى المتلقى أيضا إلى الحد الذى بات معه مفهوم النقد الصحفى يحمل قدرا موحيا بالاستخفاف والسطحية [١٦]، بل إلى الحد الذى فقد معه جدواه، خاصة فى مرحلة التسعينيات، مع انتشار المسرح التجارى وتراجع المسرح الجاد.

ولا جدال فى أن النقد الصحفى للإبداع المسرحى فى الصحف المحلية ـ فى الخليج العربى ـ قد شكل اللبنة الأولى تاريخيا وفنيا فى مسيرة النقد المسرحى فى الخليج. وتعود البدايات التاريخية لهذا النقد الصحفى إلى تلك الكتابات المبكرة التى كتبها بعض الكتاب العرب مثل: أحمد الشرباصى عام ١٩٤٩، حين نشر فى مجلة «البعثة الكويتية» الصادرة فى القاهرة، العدد الأول، السنة الثالثة، أول نص نقدى بعنوان: «عرض سريع لمسرحية مهزلة فى مهزلة» [١٧]، وهى المسرحية، أو بالأحرى «التمثيلية» التى مثلت على مسرح بيت الكويت فى القاهرة (سفارة دولة الكويت حاليا). أما النص النقدى الثانى فإنه للكاتب الكويتى إبراهيم الشطى:

نص (وفاء)، وهو المسرحية (التمثيلية) التى نشرت بمجلة البعثة أيضا فى العددين - التاسع والعاشر من عام ١٩٥١ [١٨]. وأيا ما كان الرأى فى مستوى هذا النقد «المبكر»، إلا أنه أمر لا يمكن أن نجاوزه فى هذا المجال.

لقد كان ظهور هذا اللون من النقد الصحفى استجابة طبيعية لأمرين: أحدهما: ظهور الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية، أو الشهرية، التى فتحت صدرها للنقد الصحفى بقدر ما فتحت صدرها أيضا للإبداع الأدبى بشكل عام. وقد تطورت هذه الصفحات الفنية فى هذه الصحف والمجلات الثقافية، فخصصت أبوابا ثابتة للفن، والأدب، والنقد، أو أصدرت ملاحق أدبية، يومية أو أسبوعية، كما عنيت المجلات الثقافية الأسبوعية «العامة»، أحيانا، بإعداد ملفات دورية تعنى بشئون الأدب، والفنون، والثقافة، ومن بين ما تهتم به المسرح. أما معظم المجلات الشهرية فقد أعطت فنون هذه المنطقة بابا ثابتا خاصا أسمته «شئون الخليج» [١٩]، كما أن بعض المجلات الشهرية شرعت تخصص بابا ثابتا باسم «المسرح» [٢٠].

وسرعان ما ظهرت المجلات الفنية المتخصصة فى الفن بوجه عام، من مثل: مجلة «عالم الفن» الأسبوعية، التى تصدرها جميعة الفنانين الكويتية، ومجلة «الثقافة والفنون» الشهرية، التى تصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وغيرها. ومجلة «الرولة»، التى تعنى بشئون المسرح، والتى يصدرها مسرح الشارقة الوطنى فى دولة الإمارات العربية المتحدة. وهناك العديد من المجلات الأخرى الشهرية نذكر منها على سبيل المثال: مجلة «الكويت»، التى تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وكذلك مجلة «العربى» أيضا، ومجلة «البيان»، التى تصدر عن رابطة الأدباء فى الكويت، وهى مجلة فكرية شهرية، ومجلة «شئون أدبية»، وهى مجلة ثقافية يصدرها اتحاد كتاب الإمارات، ومجلة «التوباد» الملف الدورى الذى يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، و«المجلة العربية»، وهى مجلة ثقافية اجتماعية جامعة. أما المجلات الفصلية من مثل: مجلة «كتابات»، وهى الفصلية الثقافية التى تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب فى البحرين، وكذلك مجلة «كلمات»، التى صدرت عن الجهة نفسها فى البحرين، ومجلة «البحرين الثقافية»، وهى مجلة فصلية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بدولة البحرين، ومجلة «نزوى»، وهى مجلة فصلية ثقافية صادرة عن جريدة عمان للصحافة والنشر، ومجلة «الرافد»، وهى فصلية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ومجلة «عالم الفكر»، المجلة الفصلية الثقافية التى تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت. ومجلة «الدارة» التى تصدر عن دارة الملك عبد العزيز بالرياض، وغيرها من المجلات الثقافية فى دول الخليج العربى، وهذه المجلات جميعها تهتم بشئون الفنون الأدبية، وتخص فن المسرح بأبواب ثابتة أو بأعداد خاصة، أو ملفات أدبية (مسرحية) بين فترة وأخرى.

وعلى الرغم من الجهود النقدية التى بذلها الصحفيون والمحررون الفنيون، فإنها فى معظمها جاءت سلبية، فى رأى كثير من النقاد المعنيين بالحركة المسرحية، وهو حكم صحيح فى مجمله، دون أن ننكر فى هذا المقام وجود بعض المقالات النقدية الجادة والإيجابية فى تطور الإبداع والنقد المسرحى، ولكنها قليلة من أمثال كتابات: بلال عبدالله، ومحبوب العبد الله، وعبد الستار ناجى، وحسن يعقوب العلى، ومحمد جابر الأنصارى، ومحمد حسن عبد الله، ومحمد مبارك الصورى، ومحمد مبارك بلال، ووليد أبو بكر، ونادر القنة، وأحمد راشد ثانى، وليلى أحمد، وإبراهيم غلوم، وخالد عبداللطيف رمضان.. وغيرهم كثير.

وربما يصدق هذا الحكم النقدى، بطابعه السلبى على معظم الكتابات النقدية أو شبه النقدية التى نشرت فى الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية. أما المجلات الفصلية، فقد اتسمت بطابع يختلف عن طابع المجلات الأسبوعية، والصحف اليومية، باعتبارها مجلات علمية أكاديمية، تنشر أبحاثا ودراسات علمية، لكتاب متخصصين من بينهم أساتذة الجامعات، وهذا ما سنتكلم عنه فى صفحات لاحقة عند الحديث عن النقد المنهجى والأكاديمى.

ونظرا لسلبية هذا اللون من النقد غير المؤثر فى مسيرة النقد المسرحى وتطوره، فثمة شبه إجماع بين النقاد الأكاديميين، والفنانين المسرحيين أنفسهم، على نقد هذا

النقد، وأنه فى آخر الأمر «نقد سلبى، ولا يدخل فى تفاصيل العمل الفنى، ولا يعطى المتلقى جرعة مكثفة عن العمل الفنى، ويكتفى بالعرض السطحى للشخوص والأداء» (٢١)، كما يذهب رأى آخر المذهب نفسه حين يقول: «إن النقد الأدبى البناء فى صحفنا مفقود، أو شبه مفقود حتى أصبح يصول ويجول كل من استطاع أن يمتشق القلم، ويجد الحبر» (٢٢).

كما يرى بول شاؤول الرأى نفسه، حين يتحدث عن النقد الصحفى الذى يراه صادرا فى رأيه عن موقف شخصى، أو ذاتى، لا علاقة له بالهم المسرحى، أو بالنقد المسرحى الحقيقى، فيقول فى حديث صحفى معه بعنوان (٢٣) «دور النقد الإيجابى فى الحركة المسرحية بين ناقد وكاتب»:

أن بعضهم وعندما تهتم وترحب به فإنه يكتب نقدا بشكل جيد عن المسرحية، وعندما تنشغل عنه لظروف ما، فإنه يتجاهل العمل تماما.

ويحمل كاتب آخر الصحافة المحلية مسؤولية عدم تقدم الحركة المسرحية بالدولة، وذلك لغياب النقد المسرحى (٢٤).

غير أن أحدا من الباحثين المعنيين بالحركة النقدية للإبداع المسرحى فى الخليج العربى لم يعن - بشكل علمى مباشر - بدراسة هذا اللون من النقد، أعنى ظاهرة النقد الصحفى وتقييمه، باستثناء ورقتى بحث جادتين، إحداهما للناقد المسرحى بول شاؤول بعنوان: «النقد المسرحى فى الصحف»، والأخرى كتبها وليد أبو بكر، بعنوان: «النقد المسرحى فى الصحافة»، وقد قدمت الورقتان إلى المهرجان المسرحى الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، المنعقد فى الكويت فى الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨، (انظر البحث فى وثائق المهرجان لأنه لم ينشر). وثمة بحثان آخران غير منشورين أيضا: - البحث الأول: بحث عبدالعزيز وارد الفياض، - الطالب بقسم النقد والأدب، بالمعهد العالى للفنون المسرحية بدولة الكويت: التابع لوزارة الإعلام وقتئذ. وهو بحث البكالوريوس للعام الدراسى ١٩٨٦، وهو بعنوان: «أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت إلى سنة ١٩٨٠»، والبحث الآخر: بحث فادى عبد الله الحلو، الطالب أيضا بقسم النقد والأدب بالمعهد العالى للفنون المسرحية فى الكويت أيضا، وهو بعنوان: «النقد المسرحى فى الصحف الكويتية من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠»، وقدمه عام ١٩٩٤ لنيل درجة البكالوريوس. والبحثان من ثمرة النقد المنهجى الذى يشير إلى الدور الإيجابى، أكاديميا وفنيا، للمعهد العالى للفنون المسرحية، المنارة الأكاديمية للإبداع المسرحى ليس فى الكويت فقط، وإنما فى الخليج العربى.

وما عدا ذلك، فكل ما كتب فى هذا المجال عبارة عن كتابات تاريخية، أو وثائقية، أو ذات طابع تسجيلى بعيدة عن تقييم الحركة النقدية المسرحية فى الصحافة المحلية، وإنما هى كتابات تعنى بالرصد الببليوجرافى للمقالات الصحفية التى نشرت بشأن النقد المسرحى، وتتناول نشأة الصحافة وتاريخها وتطورها فى المنطقة (٢٥).

وعندما نتأمل هذا الكم الهائل من النقد الصحفى - كما هو متوفر فى الأرشيف الذى تمتلكه الباحثة فى مكتبتها الخاصة، أو هذا الذى تمتلكه جريدة «القبس» (٢٦) - «(فى الكويت على سبيل المثال)، إذ لا مجال للعبء الفردى أن يستوعب هذا الكم على مستوى دول الخليج العربى بأكملها» بالدرس والتحليل، فإنه يمكن أن نرصد الملاحظات النقدية التالية على الخطاب النقدى الصحفى نفسه والمرتبط بالمسرح العربى فى منطقة الخليج:

أولا: أن الكتاب والصحفيين الذين عنوا بالنقد المسرحى - الصحفى - متنوعون محليا وعربيا، رجالا ونساء، وغير متفرغين، ومتعددون فى اتجاهاتهم أو توجهاتهم الفنية، أو بالأحرى فى زوايا رؤيتهم العمل المسرحى، ورسالته، ووظائفه، ومختلفون فى مهاراتهم وأدواتهم النقدية، الأمر الذى ينعكس على تحليلاتهم سلبيا فى معظم الأحيان، وإيجابيا فى أحيان قليلة أخرى.

ثانيا: أن أغلب الكتاب من النقاد فى الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، غير متخصصين فى الفنون المسرحية، والكتابة فيها، ونقد الأعمال المسرحية. ويؤكد هذا الرأى أهل المسرح من كتاب وفنانين؛ ففى ندوة عن دور إيجابيات النقد فى الحركة المسرحية، يصفها المحرر الفنى صلاح البابا بأنها

«مذبحة للنقاد ومحررى الصفحات الفنية» (٢٧)، وينقل كلاما للفنان الكاتب المسرحى محمد رشود الذى يقول عن هذا الموضوع:

«إن النقد محصور عندنا فى الصفحات الفنية، ومعظم النقاد عندنا غير متخصصين، ولديهم وظائف (و) أغلب من فى الصفحات الفنية غير متفرغين، **لأنه لا توجد مواصفات. والنقد أصبح** مهنة من لا مهنة له، وليس هناك متخصص، ويطلب منا أن نستمع.. فهناك طالب يمارس علينا النقد والكتابة فى الصفحة الشعبية ويصبح ناقدا فنيا وهو يتكلم عن مسرح «الورعان»، فالمسألة فوضى فى الجسم النقدى، والساحة النقدية مستباحة، ومن معه قلم مثل الضابط الذى لديه رتبة، وأغلب النقد فى الصحف الفنية، إما أبيض أو أسود»:

وفى حديث للكاتب المسرحى عبد العزيز السريع، يصف بعض كتاب الصفحات الفنية فى الصحف، بـ «أنهم من الهواة وجامعى الأخبار، وقد أتيحت لهم الفرصة ليتحدثوا عن فن المسرح». ويعتقد «أن ما يكتب فى الصفحات الفنية يؤثر بقدر معين بحيث يخلق شيئا يثير الإشاعة أو يثير غبارا أو ضجيجا» (٢٨).

ثالثا: أن الراصد لهذه الكتابات النقدية المسرحية، أو شبه النقدية فى الصحافة الخليجية، يرى أن مثل هذه الكتابات لاتعدو أن تندرج تحت نوع من هذه الأنواع:

- الكتابة الإنشائية.
- الكتابة غير المتميزة.
- الكتابة الالتباسية.
- الكتابة الوصفية / السردية.
- الكتابة الإعلانية.
- الكتابة الاستهلاكية.

ومن اللافت للنظر أن هذه الأنواع والأشكال من الكتابات النقدية فى صحافة المنطقة، هى عينها الأشكال السائدة فى معظم الصحف العربية بوجه عام، على نحو ما انتهى إليه بول شاؤول فى بحثه غير المنشور، الذى شارك به فى ندوة «الجمهور والمسرح»، التى أقيمت أثناء المهرجان المسرحى الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، وهو المهرجان الذى عقد فى الكويت فى الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨م (٢٩).

رابعا: ترتب على ما سبق أن جاءت كتابات هؤلاء الكتاب فى الصحف والمجلات كتابات تأثرية، أو انطباعية عامة ساذجة، وغير متوازنة موضوعيا، فقد تركز على النص فقط، أو الممثل، أو الإخراج، أو الديكور، على نحو يتنافى مع وظيفة العرض المسرحى، وطرائقه النقدية، وذلك بحسب الخلفية المعرفية، والثقافية للناقد. وإن كانت معظم الكتابات الصحفية، (وغير الصحفية) تنصب على نقد النص دون العرض، وهذا عيب ملحوظ، حتى عند كبار النقاد، ولا يدخل فى تفاصيل العمل الفنى بصورة متكاملة (وهذا يعنى أنه أقرب إلى النقد الأدبى لا النقد المسرحى).

خامسا: بالرغم من ظهور بعض الأصوات النقدية التى تدعو إلى الرؤية الشمولية فى معالجة قضايا المسرح الخليجى، ومنها النقد على نحو تكاملى (إقليمى)، لا تجزيئى (قطرى) - فإن هذه الأصوات قد وقفت عند حد الدعوة، والنوايا الطيبة كما يتضح ذلك عند: بلال عبد الله الذى كتب مقالا بعنوان: «لماذا يعيش المسرح فى منطقة الخليج فترة انغلاق، وانزواء؟». وهو مقال قصير يطرح فيه سؤالا، ثم لا نجد الجواب الواضح المقنع عليه، لأن الإجابة تحتاج إلى مسببات، وبراهين مثبتة، مدعمة، افتقدتها الإجابة عليه (٣٠).

وفى مقال آخر للكاتب عبد الواحد الإمبابى، بعنوان: «جولة بين ربوع المسرح الخليجى» (٣١)، يطل الكاتب فيه على منطقة الخليج من نافذة واحدة، ولكنه يقسم دراسته إلى تقسيمات جغرافية، مبتدئا بالحركة المسرحية فى الكويت، ثم يلحقها بالحركة المسرحية فى البحرين، ثم بالحركة المسرحية فى قطر، وبعد كل حركة مسرحية يضع هوامشها، والمراجع التى رجع إليها فى الكتابة، مما جعلنا نفقد النظرة الشمولية (التكاملية) فى كتاباته، ونضعه فى دائرة التقسيم الجغرافى الضيق للفن المسرحى فى المنطقة.

إن الأصوات النقدية العالية، والطاغية على الخطاب المسرحى الخليجى هى أصوات ممعنة فى إقليميتها، أو بالأحرى كانت فى نظرتها تفتقد الحس النقدى التكاملى، بالرغم من أن البدايات واحدة، والهموم المسرحية واحدة، والمعوقات الفنية والبشرية واحدة، والمشكلات الاجتماعية والثقافية واحدة، والموضوعات ذاتها واحدة والصلات الفنية بين الفرق المسرحية الخليجية نشطة، إلى حد تبادل النصوص المسرحية بينها، والممثلين، والمخرجين، والفنيين فيما بينهم. فقد ظل النقد المسرحى مرتهنا بواقعه الجغرافى، أو القطرى. ومن ثم، فإن الراصد للحركة النقدية المسرحية فى الكويت، يراها هى عينها فى البحرين، وقطر، ودولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وسلطنة عمان. لقد كانت تعددية نقدية بلا معنى. لا يحكمها إلا التكرار، وغياب الصوت النقدى الشمولى، الذى يتابع الحركة المسرحية فى الخليج العربى بوجه عام.

سادسا: ان النقد الصحفى للأعمال المسرحية، أغلبه يقوم على المجاملة المطلقة، أو الهجوم المطلق، لأن معظم الكتاب والمحررين مفتقدون لمفهوم النقد، ورسالته، وأدواته، ويتصورونه مجرد قدح أو مدح، وقد يكون الكاتب فيه على صواب، وقد يكون على خطأ، لكنه فى الحالين لا يبرر رأيه تبريرا موضوعيا، لأنه غالبا ما يصدر عن موقف شخصى ذاتى لا علاقة له بالهم المسرحى. يقول الكاتب المسرحى محمد الرشود: «ناقد يريد صفوف أمامية ولا يجد، فيصب غضبه عليك، والمشكلة أن العلاقة بين الناقد والفنان لا تحكمها إلا الخواطر» (٣٢)، وهى سمة مهيمنة على الخطاب النقدى بوجه عام منذ فترة مبكرة، انتبه إليها معظم الكتاب والمبدعين، مثال ذلك مقالة خليفة الوقيان التى أرجع فيها سلبية النقد الصحفى إلى الأسباب التالية:

١) المجاملة للفئة التى يرتبط بها الكاتب بحكم العاطفة.

٢) تجنب احتمالات الاصطدام بالفئة التى يشعر الكاتب حساسيتها تجاه النقد.

٣) إسقاط الشعور بالحرج وكبت الحقيقة عن الباحثين الذين شاء الحظ وحده أن يقعوا خارج الدائرتين السابقتين(٣٣).

سابعا: الخطاب النقدى المواكب للإبداع المسرحى فى الصحافة اليومية، يتسم بالتسطيح عند كثير من المحررين الفنيين، كما يتسم بطابع الاستعجال(٣٤)، والضحالة الناجمة عن فقدان المعايير النقدية، وعدم فهم طبيعة النقد المسرحى، الذى يقوم - فى أبسط صوره - على ركيزتين: إحداهما فهم طبيعة النص المسرحى وبنيته الدرامية وتفسيره، من أجل الكشف عن رموزه ودلالاته، والأخرى فهم قواعد اللعبة المسرحية - عند العرض - على مستوى الإبداع والتقنية، من (إخراج، ديكور، وإضاءة وموسيقى... إلخ).

وإذا شئنا مزيدا من الصدق مع النفس، فإننا لا نتردد فى القول بأن معظم الكتابات النقدية فى الصحافة الخليجية، تصدر عن محررين وكتاب غير مؤهلين علميا وفنيا على الإطلاق، بل يفتقرون حتى إلى الموهبة الفنية فلا يمتلكون الحساسية الإبداعية الضرورية فى مجال الكتابات النقدية، ومن ثم لا تعدو كتاباتهم النقدية أن تكون نوعا من «اللغو» النقدى، لا قيمة له.

ثامنا: بالرغم من أن الكثرة الكاثرة من النقد الصحفى، الذى وسم بالسلبية، حيث لا علاقة له بالنقد، صحفيا أو غير صحفى، فإن ثمة عددا آخر من المقالات الصحفية يمكن وصفها بالجدية والإيجابية، حين تكون صادرة عن متخصصين، وقد وجدت فى هذه الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، وهذه الكتابات لها خصوصيتها التى تميزها عن الكتابات الإنشائية والسطحية التى سبق أن أشرنا إليها، ذلك لأن أغلب هؤلاء الكتاب من المهتمين بشئون المسرح، وحركته الأدبية والنقدية، بل إن أكثرهم من المتخصصين فى مجال العمل المسرحى نفسه، سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج، أو الديكور أو.. إلخ، أو من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا المتخصصة. وهذه المجموعة من الكتاب قد أثرت الحركة المسرحية بكتاباتها فى الصحف، والمجلات، بالندوات التى أقيمت فى هذه الصحف، أو تحت إشراف بعض المؤسسات الثقافية، كالندوة التى دعا إليها المسرح العربى بالتعاون مع جريدة «القبس» فى فبراير عام ١٩٨٠، والندوة التى اختصت بها مجلة «عالم الفن» أو تلك التى عقدت برعاية المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب (١٩٨٤)، أو

تحت مظلة مجلس التعاون لدول الخليج العربية (١٩٨٨). فإذا ما جاوزنا الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، إلى المجلات الشهرية أو الفصلية، فإنها بالرغم من كونها غير أكاديمية - تتميز بمستوى أعلى وأرقى من الكتابات النقدية اليومية والأسبوعية، وهذا أمر طبيعى قياسا إلى ما كتب فى الصحف والمجلات الأسبوعية، لأن طبيعة هذه المجلات مختلفة فى تبويبها، وتوقيت صدورها، ونوعية موضوعاتها، وقرائها، وفى مستوى كتابها، ومحرريها على الصعيد الفكرى، والثقافى، والنقدى.

ومجمل القول، أنه يجب التمييز فى مجال نقد هذه الكتابات النقدية بين نوعين من الكتابات الصحفية، لكى نحسم الجدل الذى صار حول الخطاب النقدى الصحفى، وتقييم مستواه، وأثره الفنى والحضارى. فإذا نحن أمام نوعين من الكتابات، يشكل النوع منها الغالبية الساحقة، ولاتمت للنقد المسرحى بصلة، بل لا يعدو كونه مجرد كتابات دعائية، أو إعلامية فى بعض الأحيان، سطحية وساذجة فى أحيان أخرى، ولكنها فى الحالين لا علاقة لها بالخطاب النقدى، أو الخطاب المسرحى معا، وكتابها أساسا - إذا جاز لنا أن نسميهم كتابا - ليسوا إلا محررين، غير متخصصين فى الكتابات المسرحية، بل يفتقدون أساسيات الثقافة المسرحية التى تؤهلهم للتقويم، والنقد، وإبداء الرأى، أو حتى أمانة العرض، ويعبرون فى كتاباتهم عن ضرورات مهنية، (نوعاً من المهام التى يكلفهم بها رئيس التحرير)، أو عن ضرورات شخصية (علاقاتهم بأحد المشاركين فى العرض، سلبا أو إيجابا)، وهى فى أحسن الظروف مجرد «متابعات» صحفية عجلى.

أما النوع الآخر من الكتابات، فإنه بالرغم من ندرته هو الذى ينتمى إلى دائرة النقد الحق، ويشكل إسهاما إيجابيا وحقيقيا فى النهوض والارتقاء بالتجربة المسرحية عموما. وكتاب هذا النوع من النقد الصحفى، يمتلكون موهبة نقدية وقدرا من الثقافة المسرحية المتخصصة، كما يمتلكون كذلك أدوات منهجية، ورؤى نقدية، تجعل كتابتهم تندرج تحت مذهب، أو اتجاهات فنية منهجية، نكشف عنها فى الفقرة الثالثة من هذا البحث، حين نتحدث عن تعدد الرؤى المنهجية فى الخطاب النقدى المسرحى، لأن معظم كتابه من الأكاديميين. وهذا يعنى - من جهة أخرى - أن النقد الصحفى يمكن أن يكون منهجيا، شريطة أن يتوافر لكاتب أكاديمى متخصص.

وهذا ينتهى بنا أخيرا إلى القول بأن النقد الصحفى فى الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية هو فى معظمه نقد سلبى، لم يلعب الدور المنوط به، كما ينبغى أن يكون، باستثناء دوره الإعلانى (عن بضاعة مسرحية حاضرة) أو الإعلامى المتزامن مع العرض، وذلك كله ليس من النقد فى شئ.

النقد المنهجى
أو
الخطاب المسرحى فى النقد المنهجى

نقصد بالنقد المنهجى هنا الكتابات النقدية التى تتناول الحركة المسرحية، والإبداع المسرحى بالتأريخ، والتحليل، والتفسير، والشرح، والتقويم، والتى تصدر عن كتاب متخصصين فى العلوم النقدية عامة، والعلوم المسرحية خاصة، سواء أكان هؤلاء الكتاب من داخل الجامعة أم من خارجها. وقد نشرت كتاباتهم إما على شكل بحوث، أو دراسات منشورة فى مجلات علمية متخصصة، وإما على شكل كتب قائمة بذاتها، ولكنها جميعا تنتمى إلى حقل الدراسات النقدية، أو الأدبية عامة، والمسرحية خاصة، وقادرة على الخوض فى مشكلات النقد المركزية الشاملة، وملتزمة بمناهج البحث العلمى، وصادرة عن رؤى نقدية (نظريات - اتجاهات - مناهج)، ومحررة أو مكتوبة بلغة النقد العلمية، مجاوزة بذلك تلك الكتابات الانطباعية، أو السطحية التى سادت فى الكتابات النقدية الصحفية. هذا النوع من الكتابات النقدية (العلمية) شرع فى الظهور، على مستوى منطقة الخليج العربى، بعد إنشاء الجامعات الخليجية (فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات)، واهتمامها بالدراسات الأدبية الخليجية - ومنها الإبداع المسرحى - حيث تبوأت الدراسات المسرحية (أدبا ونقدا) فى بعض أقسامها العلمية موقعها العلمى من الدرس

العلمي الأكاديمي فيها. ومن الجدير بالذكر أن جامعة السلطان قابوس قد أنشأت في الآونة الأخيرة قسما للفنون المسرحية، إضافة إلى ما ذكرناه آنفا عن إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت، بأقسامه العلمية المختلفة، واهتمامه بالدراسات المسرحية ـ على أسس علمية وعملية ـ من حيث الجوانب المسرحية المتعددة (من أدب ونقد وتمثيل وإخراج، وموسيقى، وديكور.... إلخ).

ومن المعروف أن إنشاء مثل هذا المعهد ليس فقط ظاهرة حضارية تؤكد الوعي بأهمية الخطاب المسرحي فحسب، ولكنه أيضا ظاهرة علمية تؤكد أيضا أهمية الوعي بالخطاب النقدي نفسه للإبداع المسرحي ذاته، وتبرز القيمة الفنية لهذا المعهد بارتباطه أكاديميا ـ من حيث المقررات، والمناهج، واستقبال الأساتذة، والممتحنين الخارجيين ـ بأكاديمية الفنون بالقاهرة، فضلا عن دور الأخيرة ذاته في إعداد وتخريج الكوادر البشرية المحلية، التي تتولى التدريس في هذا المعهد بمنحهم شهادتي الماجستير والدكتوراه في العلوم المسرحية.

ومن المؤكد أن هذا المعهد رغم عمره الأكاديمي القصير قد أثرى الحركة الفنية المسرحية ليس في الكويت فحسب، بل في المنطقة بأسرها، وبالجهود العلمية التي يبذلها مع طلابه في مجال المشروعات البحثية للتخرج من قسم النقد والأدب المسرحي، حيث يرقى بعضها إلى درجة عدم تجاهلها في حديثنا عن الخطاب النقدي للإبداع المسرحي [٣٥].

دراسات في الأدب المسرحي ونقده:

من اليسير على الباحث أن يقوم بحصر وتصنيف الكتب التي عنيت بالحركة المسرحية ـ إبداعا ونقدا ـ في المنطقة، نظرا لحداثة الحركة المسرحية ذاتها، والتأليف فيها. ويمكن تصنيف هذه الكتب إلى قسمين:

أحدهما: يحتل الخطاب المسرحي فيها ـ أدبا ونقدا ـ جزءا منها ضمن دراسات أخرى عن الحركة الأدبية، والنقدية بوجه عام، كنقد القصة والمقالة.

والآخر: الكتب التي تفردت بدراسة الخطاب المسرحي أو النقدي.

ومن كتب القسم الأول يمكن أن نسوق هنا على سبيل المثال لا الحصر سبعة كتب، احتل فيها الحديث عن الخطاب المسرحي ونقده فصلا أو فصلين على الأكثر، وهي:

١ ـ (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية) ١٩٧٢: بكرى الشيخ أمين.

٢ ـ (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت) ١٩٧٣، محمد حسن عبد الله.

٣ ـ (النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي) ١٩٨٣، محمد عبد الرحيم كافود.

٤ ـ (حوار في الفكر الأدبي) ١٩٨٣، علي حسن يوسف.

٥ ـ (الفنون الأدبية في الكويت) ١٩٨٩، محمد مبارك الصوري.

٦ ـ (في الأدب العماني الحديث) ١٩٩٠، يوسف الشاروني.

٧ ـ (مدخل إلى دراسة الأدب في عمان) ١٩٩٢، أحمد درويش.

ويلاحظ على هذه الكتب العامة أن الخطاب النقدي للإبداع المسرحي فيها لايستحق الذكر، باستثناء كتاب محمد حسن عبد الله، فالكتاب الأول يكتفي مؤلفه في حديثه عن المسرح السعودي بقوله: «وقد ضربنا صفحا عن فن المسرحية لأنا لم نجد فيه إنتاجا سعوديا يستحق الدراسة لغناه كما وكيفا» [٣٦]، ومثله الكتاب السابع الذي تجاهل الإبداع المسرحي تماما في عمان واكتفى برصد الحركة الشعرية والقصصية.

والكتاب الرابع والسادس لايعدو كون كل منهما مقالات صحفية عامة، تتسم بالانطباعية، والسطحية، أما الكتاب الذي يستحق الذكر ليس فقط ـ لكونه من الكتب المبكرة فحسب، بل لأنه وقف طويلا (قرابة مائتي صفحة) عند المسرح الكويتي من حيث النشأة التاريخية [٣٧] و محاولة تقييم الاتجاهات الفنية والتاريخية للمسرح الكويتي، فهو الكتاب الثاني لمحمد حسن عبد الله. وبالرغم من طغيان الجانب

التاريخى على الدراسة، فإن المؤلف قد أعاد نشر هذا الجزء فى كتاب مستقل، «بإضافات محدودة» على حد تعبيره تحت عنوان «الحركة المسرحية فى الكويت» عام (١٩٧٦)، وسوف نعود للحديث عنه مرة أخرى عند تقييمنا للخطاب النقدى، ويليه فى الأهمية ـ على مستوى الكويت ـ الكتاب الخامس ـ لمبارك الصورى حيث أفرد فصلا عن المسرح الكويتى، شأنه شأن الشعر والقصة.

وهو رأى ينطبق أيضا على كتاب عبدالرحيم كافود، حيث أفرد فصلا فى كتابه عن النقد الأدبى الحديث فى الخليج، وهو الفصل الثالث من الباب الثالث (٤١٥ ـ ٤٣٩)، للحديث عن نقد المسرح، إلى جانب بعض الدراسات النظرية عن القصة والمسرح بشكل عام.

أما أهم كتب القسم الثانى التى تفردت بالكتابة فى الخطاب المسرحى ونقده، فهى كثيرة نسبيا على المستوى الكمى لا الكيفى، معظمها ذو طابع قطرى على مستوى الحركة المسرحية فى بلد بعينه من بلدان الخليج، وبعضها ذو طابع إقليمى (خليجى)، وينظر إلى نتاج المنطقة الفنى، نظرة تكاملية لاتجزيئية. فإذا ماتجاوزنا هذا التقسيم الجغرافى إلى التقسيم الأدبى والنقدى، وجدنا أن هذه الكتب توجه عنايتها ـ أكثر ماتوجه ـ إلى الجانب التاريخى لنشأة المسرح، وبعضها يوجه عنايته إلى الأدب المسرحى بأكثر مما يوجه إلى الحركة المسرحية، وظواهرها الفنية، واتجاهاتها وأعلامها، وبعضها يوجه عنايته إلى دراسة بعض القضايا المتعلقة بالهم المسرحى وفنونه. فإذا ماجاوزنا عما فيها جميعا من تداخل بين الدراسات الأدبية والرؤية النقدية، (ومن هنا لم يكن بمقدورنا أن نتجاهلها باعتبارها ذات صلة بالنوع الأخير الذى يوجه عنايته فى المقام الأول إلى النقد المسرحى، مثل قضايا فى المسرح، أزمة النص المسرحى، أزمة الجمهور... إلخ، وهو الذى يعنينا فى هذا المقام باعتباره منصبا على الخطاب النقدى أساسا)، استطعنا حصر أهم هذه الدراسات، وتصنيفها، على النحو التالى:

أ ـ الدراسات التاريخية والتوثيقية:

ـ مسرحيات يتيمة: فى المجلات الكويتية (١٩٤٧ ـ ١٩٥٤): خالد سعود الزيد (١٩٨٢).

ـ المسرح فى الكويت، مقالات ووثائق: خالد سعود الزيد (١٩٨٣).

ـ **فرقة المسرح العربى ومسيرة ربع قرن: أمين العيوطى**

ـ **فرقة مسرح الخليج العربى فى ربع قرن: محجوب العبد الله** (د. ت).

ـ **صفحات توثيقية للحركة المسرحية فى الكويت:** صالح الغريب (١٩٨٨).

ـ نشأة المسرح السعودى: عبد الرحيم فهد الخريجى (١٩٨٦).

ـ تاريخ الحركة المسرحية فى دولة الإمارات (١٩٦٠ ـ ١٩٨٦) مدخل توثيقى: عبد الإله عبد القادر (١٩٨٧).

ويغلب على هذه الدراسات الرؤية التاريخية والتسجيلية والوصفية، وتخرج عن دائرة النقد المسرحى. ولم يزعم أصحابها أنهم يكتبون فى النقد، وإنما فى تاريخ الأدب (المسرح)، بالرغم مما فيها من لمحات نقدية.

ب ـ الدراسات الأدبية والفنية: من مثل:

ـ الحركة المسرحية فى الكويت ـ رؤية توثيقية ودراسة فنية: محمد حسن عبد الله (١٩٧٦).

ـ الحركة المسرحية فى الكويت ـ أعلام وأرقام (١٩٣٦ ـ ١٩٧٣): وليد أبو بكر (د. ت).

ـ المسرح فى الوطن العربى: على الراعى (١٩٨٠).

ـ الحياة المسرحية فى قطر، دراسة سوسيولوجية وتوثيق: حسان عطوان (١٩٨٧).

ـ محاورات معاصرة فى المسرح العربى: سمير الحكيم (١٩٧٩).

ـ الأدب المسرحى فى الكويت: محمد مبارك الصورى (١٩٩٣).

ـ المسرح التاريخى فى البحرين: مبارك الخاطر (١٩٨٥).

ـ المسرح البحرينى ـ الأفق والتجربة: قاسم حداد (١٩٨١).

ـــ دراسات فى الأدب المسرحى: محمد الخزاعى (١٩٩٢).

إن القراءة الفاحصة لهذه الكتب لايخطئها الصواب، حين نرى أنها، مثل كتب المجموعة السابقة، تعنى بالجانب التاريخى فى دراسة الظاهرة المسرحية، الخليجية، أكثر مما تعنى بدراسة الجانب الفنى، **فهى أيضا لا تعدو كونها دراسات توثيقية موشاة ببعض الدراسات الفنية، ذات الطابع الأدبى**، وتعتمد أكثر ما تعتمد على النص من حيث هو «مضمون». ومن ثم، فهى دراسات فى المضمون وارتباطه بالواقع الاجتماعى والحضارى من منظور أدبى لانقدى، يتخللها أحيانا بعض الملاحظات النقدية العابرة التى لاتخضع لرؤية نقدية، اللهم، إلا الرؤية التوثيقية، على حد تعبير محمد حسن عبد الله (هذا أصلا إذا جاز هذا التعبير، فالتوثيق حقائق وأرقام، لا رؤى أو وجهات نظر). وبعض هذه الكتب ليس إلا مقالات صحفية بالمعنى الدقيق. بالرغم من عناوينها البراقة غير المحددة، كما هو الحال فى كتاب «محاورات معاصرة فى المسرح العربى»، فهو ليس إلا سلسلة من الأحاديث الصحفية، أو كما هو الحال فى كتاب «دراسات فى الأدب المسرحى»، الذى أفرد فصلا واحدا عن تجربة العريض المسرحية (٢٣ ـ ٣٢). وربما كان كتاب محمد حسن عبد الله وكتاب وليد أبى بكر، ينتميان إلى تاريخ المسرح الكويتى وأدبه، وكذلك القسم الثالث الذى بعنوان: المسرح فى الخليج العربى، من كتاب على الراعى، الذى تحدث فيه عن المسرح فى العراق والكويت والبحرين، على حين جاء كتاب محمد مبارك الصورى أكثر اهتماما بالجانب الأدبى. ولكن هذه الكتب الثلاثة، هى من أفضل الدراسات فى مجال الأدب المسرحى الكويتى وتاريخه، ولا أظن أن مؤلفيها قد ادعوا غير ذلك. أما كتاب حسان عطوان (الحياة المسرحية فى قطر) فهو بالرغم من زعمه أن كتابه دراسة سوسيولوجية للمسرح القطرى وتوثيق له، كما جاء فى العنوان الفرعى، فهو لم يحفل إلا بالجانب التوثيقى، وتلخيص مضامين بعض النصوص، ولا أقول تحليلها طبقا للمنهج السوسيولوجى الذى قال إنه سيشكل منحاه النقدى فى الكتاب. ولكن شتان بين الطموح والواقع، ومن هنا صنفنا كتابه ضمن الدراسات الفنية عن الأدب المسرحى، لا الدراسات النقدية. ومن الجدير بالذكر أنه أفرد فصلا فى هذا الكتاب بعنوان: «النقد المسرحى فى قطر»، ويقع هذا الفصل فى ثلاث عشرة صفحة فقط، بالرغم من أن الكتاب نفسه يقع فى ٤٤٨ صفحة، وليس فى هذا الفصل شئ من جهد المؤلف كما هو متوقع، إنما قام بنقل بعض المقالات **الصحفية التى تمدح نصا مسرحيا، أو تهاجمه، وترك الحكم عليها جميعا إلى القارئ** على حد تعبيره، وهذا فى رأينا نوع من الهروب كما سنرى فى تقييمنا النهائى للكتاب، الأمر الذى يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الجانب التوثيقى أو التاريخى قد التهم الكتاب بأكمله، (ابتداء من ص ٦٥ حتى ٤٤٧). وبالرغم أيضا من العنوان غير المحدد الذى اختاره قاسم حداد لكتابه (المسرح البحرينى ـ الأفق والتجربة)، فإنه لايعدو كونه تاريخا للحركة المسرحية فى البحرين من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٧٥. ويبقى كتاب (المسرح التاريخى فى البحرين)، فهو فى مقدمة الكتاب يعلن عن نواياه فى الكتابة عن التجربة المسرحية البحرينية فى استلهام التراث التاريخى، القومى والإسلامى، ومع ذلك سرعان ما ينساق وراء الدراسة التاريخية، بأكثر مما ينساق وراء الدراسة الأدبية أو الفنية.

وربما التمسنا عذرا لهؤلاء الكتاب جميعا، فهم ينساقون وراء حداثة التجربة المسرحية الخليجية، ومن هنا فرض المهاد التاريخى نفسه على دراساتهم (على اعتبار أن المسرح التاريخى لم يؤرخ لأدبه بعد، أى ليس لدينا تاريخ أدب مسرحى) قبل الجانب الأدبى والنقدى.

جـ ـ الدراسات النقدية:

هذه قائمة بأهم الكتب النقدية فى الأدب المسرحى، التى أعلن أصحابها، تصريحا أو تلميحا بأنها دراسات نقدية، نذكرها فيما يلى (بالرغم من إيماننا بأن معظمها ينتمى إلى حقل الدراسات الأدبية المسرحية):

ـــ (المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء): محمد حسن عبد الله (١٩٧٨).

ـــ (ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين): إبراهيم غلوم (١٩٨٢).

ــ (المسرح فى الإمارات ـ رؤية نقدية): عبد الإله عبد القادر (د. ت).

ــ (المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى: دراسة فى سوسيولوجيا التجربة المسرحية فى الكويت والبحرين) رسالة دكتوراه، ١٩٨٣: إبراهيم غلوم (١٩٨٦).

ــ (المسرح السعودى ـ دراسة نقدية): نذير العظمة (١٩٩٢).

ــ (مقالات فى النقد المسرحى)، محمد مبارك بلال (١٩٩٤).

وذلك بالإضافة إلى الكتب التى تعنى بدراسة المسرح أو بعض ظواهره وقضاياه من منظور نقدى من مثل:

ــ (القضية الاجتماعية فى المسرح الكويتى)، وليد أبو بكر (١٩٨٥).

ــ (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود ـ دراسة تحليلية)، أحمد العشرى (١٩٩٤).

ــ (الكوميديا فى المسرح الكويتى) فوزية مكاوى (١٩٩٣).

ــ (المرأة فى المسرح الكويتى) فوزية مكاوى (١٩٩٣).

ــ (صقر الرشود والمسرح فى الكويت)، سليمان الخليفى (د. ت).

ــ (صقر الرشود، مبدع الرؤية الثانية)، محمد حسن عبد الله (١٩٨٠).

إلى جانب بعض الدراسات، أو بالأحرى المشروعات البحثية المخطوطة التى قدمها طلبة قسم النقد والأدب المسرحى فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى الكويت[٣٨]:

يضاف إلى ما سبق هذه الدراسات المتعلقة بالمسرح والنقد المسرحى، التى نشرت فى دوريات علمية محكمة[٣٩]، وتصدر عن هيئات علمية مرموقة (كليات الآداب والعلوم الإنسانية، فى جامعات الخليج، بما فى ذلك جامعة الكويت)، فضلا عن وجود مجلات علمية أخرى متخصصة أيضا تصدر عن مؤسسات أخرى مثل: مجلة «عالم الفكر» التى تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وغيرها مما سبق أن أشرنا إليه.

ولا ينبغى أن تهولنا كثرة هذه المؤلفات النقدية، فكثير منها أدخل فى باب الدراسات الأدبية كما ذكرت، وبعضها يتضمن دراسات نشرت من قبل، ولا ضير فى ذلك بالطبع إذا كانت بالفعل دراسات نقدية، مثل دراسة محمد حسن عبد الله بعنوان: «الحركة المسرحية فى الكويت والبحرين» التى نشرها من قبل فى مجلة «دراسات الخليج والجزيرة العربية» ـ يناير ١٩٧٥، التى تصدر عن جامعة الكويت أيضا. ثم أعاد نشرها فى كتابه (المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء) ص ١٤٧ ـ ١٩٤. وبعضها سلسلة من المقالات الجادة التى سبق نشرها كما فى كتاب (مقالات فى النقد المسرحى) لمحمد مبارك بلال، وبعضها سلسلة من المقالات السطحية التى نشرت فى الملاحق الأدبية فى الصحافة الإماراتية، وقد جمعها صاحبها فى كتاب على نحو ما نرى فى كتاب (المسرح فى الإمارات ـ رؤيا نقدية) الذى قال فى مقدمته إنه أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانبا مهما فى منطقة، بعيدة عن اهتمام الكتاب، ولكونه الأول فى مضماره «وتأتى أهمية الكتاب من كونه لايكتفى بالتعرض للأعمال المسرحية بل ويتجاوز ذلك إلى التقويم والتهذيب والتوجيه» [٤٠]، على حد تعبيره فإذا ماجاوزنا ذلك (راجع المقدمة كاملة ص ٩ ـ ١١، وانظر أيضا الصفحة الأخيرة للغلاف) إلى العنوان نفسه، وجدناه خاطئا من الناحية اللغوية، فالرؤيا كما كتبها المؤلف إملائيا، وقد تكررت فى الكتاب كله تعنى الحلم أو المنام، على حين يعنى بها «الرؤية» بمعناها النقدى الذائع، ولهذا صوبناها سابقا.

وبعض هذه الكتب، يتخصص فى ظاهرة مسرحية كالكوميديا، خاصة فى المسرح الكويتى أو كقضايا المرأة فى المسرح الكويتى، وأغلبها معنى بالقضايا الاجتماعية من منظور أدبى، مثل دراسة وليد أبو بكر، أو من منظور نقدى، مثل كتابات إبراهيم غلوم، وبعضها معنى بدراسة عن بعض المخرجين والكتاب على مستوى الترجمة الذاتية والدراسة الفنية. وأيا ماكان الرأى فى هذه الكتب، فإننا سوف نقف عند أهمها بشئ من التفصيل فى الفقرة الأخيرة من هذه

الدراسة، التى تعنى بالكشف عن ملامح النقد المنهجى وتقييمه.

ملامح النقد المنهجى فى ميزان الخطاب النقدى:

هذا العرض الببليوجرافى السابق لأهم الدراسات التاريخية والأدبية والنقدية فى الفن المسرحى فى الخليج آثرنا فيه رصد أهم الكتب والدراسات، **باعتبارها مؤشرا تاريخيا وعلميا على تطور الحركة المسرحية، وما واكبها من حركة نقدية، فإنه** بمقدورنا الآن أن نقترب من دائرة النقد الأكاديمى للخطاب المسرحى، محاولين تسجيل أهم ملامح هذا النقد، واتجاهاته، وإيجابياته، وسلبياته.

وإذا كان النقد الصحفى سابقا ـ من حيث الظهور والنشأة ـ على النقد المنهجى، فإن الحركة النقدية، خاصة المنهجية فى الخليج، قد أفادت من ذلك التطور السريع الذى شهدته المنطقة، سياسيا، وتاريخيا، وثقافيا، واجتماعيا، واقتصاديا، وعلميا، ومن انفتاحها على العالم واستيعابها لأهم التيارات، والمذاهب، والاتجاهات النقدية المعاصرة، الأوروبية، أو العربية على السواء، سواء عن طريق الابتعاث إلى الخارج، أو عن طريق الترجمات العالمية لأمهات المراجع، والدراسات والنصوص المسرحية العالمية، أو عن طريق المشاركة فى المهرجانات المسرحية، والمؤتمرات العربية والعالمية، أو عن طريق دعوة كبار المسرحيين إلى المنطقة، خاصة بينها وبين مصر، إبان فترة الستينيات التى شهدت ازدهار الحركة المسرحية فى مصر، وما واكبها من ازدهار للخطاب النقدى المسرحى آنذاك، واهتمامه بقضايا النقد المركزية، ومن بينها قضية البحث عن القالب المسرحى العربى بريادة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم، وقضية اللغة واللغة الثالثة التى دعا إليها توفيق الحكيم ونقاد آخرون، وقضية الشكل والمضمون منذ مندور حتى لويس عوض، وكذلك قضية الفن للفن التى تزعمها رشاد رشدى مقابل دعوة محمد مندور وآخرين إلى أن الفن «التزام» وله مسؤولية تنويرية، إلى جانب وظائفه الحيوية، أو فى الفكر والفرجة فى التثقيف والترفيه. ومن المعروف أن هذه القضايا و نظائرها سواء فى مصر، أو فى المغرب العربى، قد وجدت جميعا صداها، فى منطقة الخليج، وانعكست على الحركة المسرحية فيه، على نحو أو آخر انعكاسا إيجابيا على المستوى الإبداعى بأكثر منه على المستوى النقدى، وهو مالم ينكره النقاد الخليجيون، يقول أحدهم:

> ومن خلال ذلك التواصل الفكرى والثقافى الذى يربط بين منطقة الخليج العربى، وبين مصر وغيرها من الوطن العربى، ثم العالم الخارجى **نقول: من خلال ذلك كله شهدت منطقة** الخليج حركة نقدية حديثة متأثرة بتلك المذاهب النقدية، والاجتماعية، والسياسية التى استقتها من مختلف الاتجاهات العالمية، لذا فإن النقد الأدبى ـ بشكل عام ـ فى منطقة الخليج قد بدأ يظهر بثوبه الجديد منذ نهاية الخمسينيات من هذا القرن، فنهضت حركة تجديدية على يد بعض النقاد والأدباء المثقفين بالثقافة الحديثة، وإن ظل بعض الأدباء والنقاد من الرعيل الأول يشاركون فى هذه الحركة النقدية (٤١).

بالرغم من ذلك ينبغى ألا نتفاءل كثيرا فقد ظل النقد المسرحى فى مؤخرة دروب النقد الأخرى، كنقد الشعر ونقد الرواية.

هذه الحركة النقدية ـ أيا كان الرأى فيها ـ ذات ملامح محددة، يمكن أن نوجز سلبياتها فيما يلى:

١ ـ المجاملة والمحاباة:

إن المشكلة الأولى فى أزمة النقد المسرحى لدينا تكمن فى المجاملة والمحاباة، وتضخيم الذوات المسرحية للكتاب والمخرجين ـ على حساب الحركة النقدية الفاعلة والحقيقية ـ فى شئ كثير من المبالغات، وتحويل بعض هؤلاء الكتاب والمخرجين، إلى «ظواهر فنية تستأهل الدراسة» وكأن تاريخ المسرح فى الكويت ـ من القدم ـ بحيث يقتضى حصر ظواهره المسرحية والفنية. وهى «ظاهرة» أى المجاملة والمحاباة لاتقف عند حدود الكتاب أو النقاد الخليجيين، وإنما أيضا عند الكتاب العرب... مثال ذلك تلك الدراسة التى صدرت فى الكويت (عام ١٩٩٤) بعنوان «الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود» ـ أحمد العشرى، فقد

جعل من مسرحه - «علامات - وليس علامة فقط - على الطريق، بل وإن تجسد أيضا بجهودها «ظواهر» (وليس ظاهرة فقط) تستحق التأمل والدراسة [٤٢]. هذا فى الإهداء أما فى المقدمة ذاتها، فيقول الناقد «إن مسرح محمد الرشود «ظاهرة». لم يتطرق أحد لدراستها، «كى نتلمس ملامح مسرحه، وتقييمه بشكل موضوعى» [٤٣]. ويدين النقاد الآخرين فى تسجيله لهذه الظاهرة لأنهم لم ينتبهوا أو يلتفتوا مثله إلى دراسة هذه الظاهرة. إن صيغ المبالغة، بالجمع مرة، وبالإفراد مرة أخرى، تتكرر أكثر من مرة فى الكتاب، وهى ظاهرة - أى المجاملة والمحاباة - نراها أيضا فى دراسات محمد حسن عبد الله حين يتحدث عن عبد العزيز السريع، حيث يجعل من مسرحياته «ظاهرة فى الحركة المسرحية الكويتية»، ويدفع به ليجعله «أول» كاتب درامى فى الكويت. «وأول من وصل الفن المسرحى الكويتى «خارج نطاقه المحلى» ولأنه «أول» من عادل بين العمل المسرحى الذى يعنى بالظاهر والمظاهر».. ومن مثل قوله: «سيبقى السريع أكثر كتاب جيله احتراما للثقافة والفكر». ويقول أيضا عن ظاهرة عبد العزيز السريع: «نحن نعتبره ظاهرة فى الحركة المسرحية الكويتية، لأنه بدأ واستمر وتطور»، (هل هذه حقا هى معايير الظاهرة الفنية؟)، ويقول أيضا: «إذا كان من حقنا أن نقرأ المستقبل فإننا نزعم أنه سيوجد تيار من الأعمال الجادة متأثرة بمسرح السريع»، ولم تتحقق نبوءات محمد حسن عبد الله.. لأن السريع نفسه قد توقف منذ وقت طويل عن التأليف المسرحى. وقد اعترف محمد حسن عبد الله نفسه بذلك، فى مقدمة الطبعة الثانية (ص ٨) من كتابه (الحركة المسرحية)، عندما تحدث عن أسباب انصرافه هو عن متابعة العروض المسرحية فى الكويت، بعد «رحيل صقر الرشود وصمت السريع».

ومن اللافت للنظر أن مثل هذه المبالغات والمجاملات، والتضخيمات، ترتكز حول الكتاب، أو المخرجين - مع احترامنا الخاص لكل منهم -.. (انظر كتاب محمد حسن عبد الله: «صقر الرشود - مبدع الرؤية الثانية» وانظر سلسلة الدراسات التى نشرت فى مجلة «البيان» الكويتية - العدد التذكارى، بمناسبة رحيل المرحوم صقر الرشود). وهذه الظاهرة ليست مقصورة فقط على النقد المسرحى فى الكويت، وإنما نراها أيضا فى الخطاب النقدى المسرحى الخليجى بوجه عام. وبالرغم من يقيننا بأن لكل ناقد رأيه، فإننا نعترض على هذه المبالغات والتضخيمات التى نراها تضر بالكاتب، وترفع من نرجسيته، وقد تدفع بالكاتب إلى التوقف والجمود، وهذا أخشى ما نخشاه على كتابنا ومبدعينا.

ويمكن أن تعزى ظاهرة المجاملة فى النقد بين النقاد والأدباء فى الخليج العربى، إلى أسباب متعددة، منها ضعف الوعى بمفهوم النقد ودوره ووظائفه من ناحية، والحساسية عند الأدباء، من ناحية أخرى، تلك الحساسية التى تجعلهم يرون كل ناقد إنما هو عدو مبين، فقلت الصراحة والموضوعية، على حد تعبير عبد الله الحامد، ومنها - وربما أهمها - الواقع الاجتماعى وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تحكم العلاقات الإنسانية بين الناقد والمبدع الخليجيين. [٤٤] وهذا الواقع الاجتماعى الذى فرض نفسه قد انتبه إليه الكثير، ورأوا أنه واقع تحكمه المجاملة لا الموضوعية، وعزوا ذلك كما يقول محمد كافود، إلى:

> طبيعة التركيبة الاجتماعية فى منطقة الخليج. فالعلاقات الاجتماعية مترابطة وقوية بين أفراد المجتمع، وهى تقوم فى معظمها على أساس عشائرى وقبلى. بالإضافة إلى قلة عدد السكان فى هذه المجتمعات، وكل ذلك أدى إلى نوع من التواصل والتعارف بين الناس فى الغالب، مما أثر بدوره على طبيعة النقد وعدم التزام الموضوعية فيه [٤٥].

وبعد عشر سنوات لاحقة يكرر عبد الرزاق البصير هذه المقولة نفسها، مؤكدا غياب النقد الموضوعى، فيقول:

> منذ زمن بعيد ونحن نعانى من غياب النقد الموضوعى لأن المجتمع الكويتى مجتمع صغير، فالناس يعرف بعضهم بعضا، والروابط العائلية، والقبلية، والأسرية قوية جدا، وذلك سبب ضعف النقد. فلو قلت ملاحظات موضوعية على شاعر، أو قاص سيغضب، وسيعتبرها عداء شخصيا.

الشخصانية هى السمة التى تميز الحياة النقدية لدينا، لذلك أعتقد أن النقد لدينا ضعيف بحق.... فالبيئة الاجتماعية لدينا ضعيفة، والوعى الاجتماعى غير موضوعى، وأى نقد يمكن أن يفسر على أن دوافعه شخصية..!* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب ـ جامعة الكويت.(٤٦).

ولايزال هذا الأمر قائما حتى الآن، إلى درجة يدين معها سعد البازعى الحركة النقدية الخليجية برمتها، ويرى أن تلك هى مسئولية النقاد الخليجيين، إذ يقول:

ولاشك أن هذا وضع محزن جدا، وربما ظهر جيل من النقاد أكثر شجاعة فى طرح مثل هذه القضايا، ولكننى لا أعفى جيلنا، ولا أعفى نفسى شخصيا من المسئولية الثقافية حول مواجهة مثل هذا الأمر.

ثم يعترف ـ آخر الأمر ـ بأن الصداقات والعلاقات الإنسانية تحكم الأمور هنا، ومن الصعب أن تنتقد زميلا أو صديقا على حد تعبيره (٤٧).

٢ ـ نقد النص لانقد العرض:

إن الملمح الثانى من ملامح الخطاب النقدى المسرحى فى الخليج هو أنه فى معظم الكتابات النقدية يعمد إلى قراءة النص المسرحى، وليس العرض المسرحى، قراءة تفصيلية. فإذا ما تطرق أحدهم للعرض كانت أحكامه أحكاما عامة وفى أسطر معدودات. مثال ذلك، دراسة يوسف الشارونى عن المسرح العمانى، عندما أفرد لقراءة النص المسرحى وحده عشر صفحات على حين لم يفرد للعرض إلا بضعة أسطر ننقلها فيما يلى:

أما الإخراج والتمثيل ودور الجنود المختفين وراء الستار، مثل مهندس الصوت، والديكور، والقائمين بالماكياج والإكسسوار، فلهم التحية على ما بذلوه من جهد فى حدود الإمكانات المتاحة، التى لاشك أنها ستتكامل بنمو المسرح العمانى، وتعدد عروضه فى السنة، وفى أنحاء السلطنة، وتزايد جمهوره، وتكوين براعمه فى المسرح المدرسى، ونتوقع أن يولد عندئذ الكاتب المسرحى العمانى كما ولد من قبله الممثلون، والمخرج، ومهندسو الصوت، والماكياج والإكسسوار ـ وذلك من بين جيل المنتشرين فى مدارس السلطنة (٤٨).

وعلى الرغم من أهمية كتاب (ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين) لإبراهيم غلوم، فإنه يوجه دراسته إلى النص المسرحى، وبعض الظواهر الاجتماعية والفنية المرتبطة بالحركة المسرحية فى البحرين والخليج العربى، كتوظيف الحكاية الشعبية فى إبداع النص المسرحى، أو شخصية العامل فى التجربة المسرحية، أو الكوميديا الإضحاكية والإعداد المسرحى، والمعاناة الاجتماعية فى التجربة المسرحية.. إلخ. لكنه، لايتحدث عن «العرض» المسرحى إلا حين تحدث عن الإعداد المسرحى، ودور المخرج فيها، هنا فقط تحدث عن الإخراج.. وفى عرض مسرحى واحد من العروض المسرحية الكثيرة فى البحرين، وكان حديثه عارضا وعاما، غير أن إبراهيم غلوم بدأ يوجه عنايته النقدية مؤخرا إلى العناية بالممثل ـ على مستوى الخليج، للمرة الأولى ـ وذلك فى كتابه الذى صدر سنة ١٩٩٠ بعنوان (تكوين الممثل المسرحى)، وموضوعه دراسة طبيعة التكوين الفنى والاجتماعى للممثل فى مجتمعات الخليج العربى. وهذا الملمح ـ نقد النص لانقد العرض ـ ينسحب على معظم الكتب النقدية التى أشرنا إليها. وتفسير ذلك هو إنها كتب فى الأدب والنقد، صادرة عن بعض المهتمين بالإبداع المسرحى ونقده اهتماما أكاديميا، فى أقسام اللغة العربية بالجامعات الخليجية، وهم أساسا من الأدباء المعنيين بالحركة الأدبية بشكل عام.

ومن هذه الكتب النادرة التى تحدثت عن العرض المسرحى عامة، كتاب (المسرح البحرينى التجربة والأفق) لقاسم حداد ١٩٨١، إذ نراه يتوجه بملاحظاته نحو العرض المسرحى، من حيث هو نص، وإخراج، وتمثيل، وديكور، وماكياج وإضاءة، ومؤثرات صوتية (٤٩)، ولكنها تبقى أحكاما عامة، لابأس بها، لكنها، لو صدرت عن متخصص فى هذه الفنون المسرحية لاختلف الأمر، على نحو بعض الكتابات النقدية التى كتبها محمد مبارك بلال فى كتابه

(مقالات فى النقد المسرحى) فى بعض فصوله باعتبارها «مقالات فى النقد التطبيقى» (القسم الأول)، أو حين كتب عن بعض الأعمال المسرحية المقدمة للمهرجانات السريعة (القسم الثالث)، إيمانا منه بأن «أساس المسرح» هو العرض الذى يضم عناصر أدبية (النص) وأخرى فنية، تتكون من الحركة والتصوير، (!) والتجسيم، والموسيقى والرقص، وهدفها هو الإمتاع والتأثير من أجل الإصلاح والتغيير[٥٠]، ولكنه مع ذلك سرعان ماينساق فى معظم أقسام الكتاب (الثانى، الرابع، الخامس) وراء النقد النصى ـ أعنى نقد النص، لا العرض المسرحى. ومهما كانت مبرراته فى العناية بنقد النص فإنه يهمنا أن نسوق رأى هذا الناقد المتخصص ـ فى النقد المسرحى عامة لدينا، إذ يقول: «إن المسرح الكويتى قد ضلل من خلال بعض الكتابات النقدية»[٥١].

٣ ـ غياب اللغة النقدية:

إذا تجاوزنا ماكتبه أساتذة النقد الأدبى والمسرحى، فى الجامعات الخليجية والمعهد العالى للفنون المسرحية (بالكويت)، وهم محدودون بعدد أصابع اليد، إلى ماكتبه نقاد آخرون محترفون، كتبوا فى النقد المسرحى بشكل مباشر وجدنا كتاباتهم تفتقد ليس المنهجية فحسب، بل كذلك اللغة العلمية فى مجال النقد المسرحى، إنهم يفتقرون اللغة نقدية (اصطلاحية). ولذلك تعثرت كتاباتهم، مثال ذلك كتاب (المسرح فى الإمارات ـ رؤيا نقدية) للناقد المسرحى عبد الإله عبد القادر، الذى قال فى مقدمة كتابه إنه: «دعوة للحوار الجاد»، وإنه أيضا: «أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانبا هاما لمنطقة بعيدة عن اهتمام الكتاب»، (يعنى المسرح فى الإمارات)، ثم يردد مرة أخرى أن كتابه «يتجاوز النقد والتحليل إلى التقويم والتهذيب، ومحاولة الإشارة إلى ما ينقص هذه الأعمال فى رؤيا (الصواب رؤية) طموحة (طموح) هادفة للبحث عن الأفضل وإبرازه ومحاولة تجاوز سلبياته من خلال بحث مستمر دؤوب عن هذه الرؤيا (الصواب الرؤية) الحلمية»[٥٢]. كما يقول ـ أيضا ـ إن كتابه سوف يسد فراغا فى المكتبة العربية[٥٣]، إلى غير ذلك من أقوال متناقضة فى أساسها، ولم يحقق منها شئ فى الكتاب الذى لايعدو أن يكون سلسلة من المقالات الإنشائية.

والكاتب/ الناقد ما برح من الصفحات الأولى لكتابه ـ أعنى فى مقدمته التى كتبها بعنوان (سلاما أيها المسرحيون) ـ يعلن عن «ترهل» الحركة المسرحية فى الإمارات، وأن كتابات غيره من الأقلام «لاتزال تواصل شخبطتها على جبين المسرح» على حد تعبيره[٥٤]، وأنه من جراء ذلك تصدى هو ـ كما يقول ـ للحركة المسرحية فى الإمارات على مدى خمسة أعوام، حتى تكون لديه، كما يقول، زخم من المقالات هى فى رأيه «الثمرة النقدية» التى تستأهل أن تقدم لإخوته فى المسرح، «لكى نعمل معا على محو تلك النقاط السوداء»[٥٥]، ويؤكد أن «النوايا الطيبة وحب المسرح لن يخلقا مسرحا». ومع موافقتنا على هذا المبدأ، فإن الكتاب قد جاء دون النوايا ذاتها، كما افتقر إلى اللغة النقدية ذاتها. إنه يعمد إلى تهويمات اصطلاحية ومنحوتات لغوية لاعلاقة لها بالمسرح ونقده، مثال ذلك قوله تعليقا على إحدى المسرحيات (مسرحية: «هالشكل يالزعفران») تأليف عبد الرحمن المناعى ـ إخراج فؤاد الشطى):

وأخيراً فالمناعى ككاتب هزته الحياة الشاذة التى تعيشها الأقطار العربية فكانت زعفران واحدة من إفرازاته الصادقة.. وصورة لرفض الترسبات السلبية فى مسيرة زعفران، بقدرة مسرحية تدل على أن المناعى له وعيه المسرحى وإدراكه الحياتى، مما أهله لأن يدين أنظمة متعددة من خلال أسطورته تلك. إن على المشاهد أن يستوعب البعد الداخلى أى الرؤيوى من خلال مسيرة زعفران الطويلة. إننا هنا أمام فعالية طريفة وذكية وممتعة. إن فؤاد الشطى وعبد الرحمن المناعى ومسرح الشارقة الوطنى يقاومون بوضوح وبجدارة وبشجاعة من خلال زعفران الذى قال ما يدور بذهن المشاهد، رغم سذاجته وهذا العنصر الأساسى فى الموضوع الذى أعطى شخصية زعفران ارتباطا حيويا مع المشاهد والذى ظهر جليا من خلال الشخصية التى خلقها المناعى ليخطط هيكلها الشطى، وليعطيها الفنان أحمد

الجسمي روحا ظريفة جمعت بين الطرافة والحكمة (٥٦).

ومثال ذلك أيضا ما يقول تعليقا على مسرحية المحاكمة (إعداد وإخراج خليفة العريفي):

العريفي كمخرج لم يستفد من مساحات واسعة على خشبة المسرح وركز كل لعبته في وسط المسرح، بل أحيانا لم يحاول تحريك ممثليه رغم العرض التليفزيوني الذي لجأ إليه المخرج، نتيجة لركود حركة الممثل ضمن خطة الإخراج. لقد اكتفى العريفي ببعض الحركات الموضوعية التي لم تساهم أبدا في إعطاء الشكل المناسب للمحاكمة، كما أن عرضه التليفزيوني لم يكن البديل الناجح لجمود المشاهد. ورغم محاولته في دعم تجربته المسرحية بمحصلة تجارب التاريخ خلال مسيرتنا العظيمة، لكن ظل هذا التوظيف ناقصا، وظلت معالجاته قاصرة وذات أبعاد قصيرة النظر، وبدلا من إعطائها صورة شمولية للمساحة القومية من خلال النص الأصلي، أعطانا صورة مسطحة لهموم محلية لم يتعمق بها كما ينبغي.

لقد كان تصاعد الحدث ضعيفا إلى الحد الذي لم يستطع جملة العرض من بلوغ ذروة ما حتى في مشهد قطع رأس سعيد بن جبير، إذ جاء المشهد بسيطا جدا غير متكامل فنيا دون تصعيد درامي بما يتناسب مع لحظة القضاء على مجاهد كابن جبير، وبذلك أخذ العرض منذ بدايته خطا بيانيا متساويا بالحدث والإيقاع وبعموم العرض.

لم يجد العريفي أسلوبا آخر أكثر إتقانا لتبديل الديكور، وتحضير الإكسسوار بين المشاهد القصيرة، الأمر الذي اضطره أن يزيد فترة التبديل، وأن يضيع على نفسه فرصة تعميق إيقاع مسرحيته. بل ضاعت رهبة الإيقاع الذي استعمله بين المشاهد لكثرة تكراره، ولطول المدة بين مشهد وآخر.. بل كان عليه أن يقلل عدد المشاهد، وعدد الإكسسوارات المستعملة، واللجوء إلى تقنيات أخرى لو أراد حقا تحقيق عرضه المسرحي التليفزيوني (٥٧).

ولغة هذا النص قد احتوت على بعض الاصطلاحات المسرحية، والمنحوتات اللغوية الغائمة، ناهيك عن كونها لغة استعلائية على النص، والعرض، والمخرج، والجمهور جميعا.

ويشير سعد البازعي إلى أن: «الكثير من نقادنا يستخدمون بعض المصطلحات النقدية دون أن يتأكدوا من الأساس المعرفي والإيديولوجي التاريخي لهذه المصطلحات»، على نحو ينتهي بنا إلى «فوضى منهجية، فوضى المصطلح.. ناتجة عن رغبة عارمة في توظيف النقد الغربي بأي شكل حتى لو اقتضى ذلك فصل المناهج (النقدية) عن سياقاتها (الثقافية)». على حد تعبيره (٥٨).

٤ ـ المناهج النقدية بين الغياب والحضور:

لم تتعثر مسيرة النقد في الكتابات الأدبية والنقدية في الخليج العربي إلا نتيجة غياب المناهج النقدية، بفلسفتها النظرية وإجراءاتها التطبيقية، في الخطاب النقدي الخليجي حول المسرح في المنطقة، بحيث يمكن القول إن قصور الكتابات النقدية لدينا ناجم عن النقاد أنفسهم، وقصور أدواتهم المنهجية المعاصرة.

أ ـ هيمنة الاتجاه التاريخي:

لقد هيمنت الاتجاهات النقدية التاريخية على معظم الكتابات النقدية، فأغلبهم يؤرخ للحركة المسرحية، وللأدب المسرحي وبعضهم يردد أنه «أول من يكتب»؛ مبررا بذلك توجيه عنايته إلى البدايات المسرحية، والنشأة، والتطور إلى أن ينتهي الكتاب الذي يقول صاحبه إنه كتاب في النقد والتحليل النقدي. ومن ثم فمعظم الكتابات والدراسات النقدية تنتمي في حقيقة أمرها إلى الدراسات الأدبية (الأدب، وتاريخ الأدب، لا النقد)، ومن ثم فهي كلها معنية بالأدب المسرحي وتاريخه. ومن أمثلتنا على ذلك:

كتاب (الحركة المسرحية في الكويت ـ رؤية توثيقية ودراسة فنية)، حيث غلبت الرؤية التوثيقية على الدراسة الفنية

التي تحولت هنا إلى دراسة للمضامين المسرحية، وكذلك كتاب (الأدب المسرحي في الكويت) لمحمد مبارك الصوري الذي جاء كتابه أيضا مزيجا من التأريخ والتحليل، غير أن المنهج التاريخي هو الذي هيمن على الكتاب، بالرغم من قوله ص ٢٦٣ مايلي:

ولقد تراوح المنهج الذي سرنا عليه لتحقيق مثل هذا السبيل مابين المنهج اللغوي، والنفسي، والمنهج التكاملي، لدراسة الدراما الحديثة.

ويوضح مقصده بالمنهج اللغوي ـ فقط ـ مناقشته لقضية العامية والفصحى، مع أن المفهوم النقدي الحديث للمنهج اللغوي يعني المنهج الألسني، فهل يعود ذلك إلى خلط في المصطلح النقدي؟ ربما! أما المنهج النفسي والمنهج التكاملي لدراسة الدراما الحديثة، كما يقول، فلم نعثر لهما على أثر نقدي في الكتاب، وإنما ـ مرة أخرى ـ تعتمد كتابات الصوري على تحليل المضامين، على نحو هو أقرب إلى تلخيص النصوص منها إلى نقدها.

وكثيرة هي الكتب التي تنحو هذا النحو، فيشير أصحابها إلى أنها دراسات فنية، وتتوسل بالمناهج النقدية، ولكن عند الفحص الدقيق يتبين أنها كتب في الأدب المسرحي وتاريخه؛ أعني رصد الحركة المسرحية في كل بلدان الخليج رصدا تاريخيا تقدم من خلاله المضامين المسرحية على شكل سردي تلخيصي أو وصفي (من الخارج).

وإذا انتقلنا إلى كتاب (المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء) لمحمد حسن عبد الله، وتجاوزنا عن إنشائية العنوان (بين الخشية والرجاء)، ومضينا نستطلع الفهرس العام للكتاب (والكتاب مجموعة من المقالات النقدية التي نشرت ـ إبان السبعينيات ـ في الصحف والمجلات الكويتية)، وجدناه يقوم على ثلاثة محاور: الأول عن مستقبل الحركة المسرحية في الكويت (ص ص ١٣ ـ ٤٢)، والمحور الثاني، من النقد التطبيقي (٤٥ ـ ١٤٤)، والمحور الثالث والأخير عن الحركة المسرحية في الكويت والبحرين (ص ١٤٥ ـ ١٩٤)، وذلك من منظور تاريخي. فإذا مضينا مع المؤلف في هذا الجزء «من النقد التطبيقي» نستطلع معه منهجه النقدي وجدناه يقول:

«أما المحور الثاني فيتحقق في سلسلة من بحوث النقد التطبيقي التي لاحقت مسرحيات مؤلفة في الكويت غالبا، وخارجها حيانا، لكنها جميعا مثلت في الكويت وحققت قدرا من النجاح، وقد آثرناها لاعتبارات موضوعية، ولم نرهقها بالمناقشات النظرية أو المماحكة باسم القواعد المسرحية، وفضلنا أن يكون مسلكنا تجاهها انطباعيا بنائيا ينزع إلى التحليل والإكمال، إعانة للكاتب المسرحي في محاولته التالية، وتعميقا لإحساس المشاهد بالمعاني التي لا يهتدي إليها بسهولة[٥٩]».

فالكاتب هنا يعي تماما رسالة النقد، لكن كيف يكون المسلك/ المنهج تجاه العملية النقدية انطباعيا وبنائيا في آن؟! وهل يمكن أن يجتمع الضدان المنهجيان هنا؟ فالبنائية قامت على أنقاض كل ما هو ذاتي وانطباعي، وكل ما هو خارج النص. ثم هل يضير الناقد المسرحي أن يقوم بدور الوسيط والمرشد بين العمل المسرحي والجماهير، مستخدما القواعد المسرحية الميسرة التي ليست أصلا لغزا من الألغاز يمكن أن يضل معها الكاتب أو الجمهور؟

إن حضور البعد التاريخي وهيمنته على كتابات محمد حسن، وإيثار تحليل المضامين المسرحية على شكل ملخصات، قد أدى إلى غياب البعد النقدي برغم ملاحظاته النقدية المهمة والمبثوثة عرضا في غمار هذه الكتابات التاريخية والأدبية، الأمر الذي أثبته كاتب آخر، من قبل، هو إبراهيم غلوم، عندما أشار إلى أن «تجربة الدكتور محمد حسن عبد الله في نقد التجربة المسرحية في الكويت»، على حد تعبيره، قد لعبت دورا كبيرا في توثيق التجربة، والتأريخ لها، والتعريف بها، غير أن:

الجانب الذي افتقرت إليه تجربة محمد حسن عبد الله هو دورها في الاستبصار المعرفي، ومعالجة الكليات النظرية بآفاق تتجاوز قشرة التجربة المسرحية الراهنة بما هي عليه من عشوائية في كثير من الأحيان، إن الحس التاريخي/ التوثيقي لم يفسح المجال كاملا

لإذكاء النظام المعرفى الذى يمكن للدكتور أن يلعبه خلال فترة تقارب العشرين سنة قضاها معايشا للوضع الثقافى فى الكويت. لقد تحولت كلمة «النقد» عند محمد حسن عبد الله إلى «وثيقة» بدلا من أن تكون رأيا حرا، وتحولت إلى قرارات وصيغ وأحكام بدلا من أن تظل قرينا للنص بنبوءاته وخفقاته وتحولاته(٦٠).

ويدخل فى هذه الدائرة، أى دراسة الحركة المسرحية من منظور تاريخي أيضا، كتاب (الحياة المسرحية فى قطر - دراسة سوسيولوجية وتوثيق) للكاتب حسان عطوان. وعندما نمضى لقراءة الكتاب، والوقوف على ما ينطوى عليه من رؤية نقدية عمادها المنهج الاجتماعى، أو السوسيولوجي على حد تعبيره، لا نجد له أثرا يذكر إلى جانب طغيان الدراسة التوثيقية من منظور تاريخي. وهكذا أيضا يهيمن المنظور التاريخى على الكتاب، بل إن المؤلف حين يفرد فصلا صغيرا فى هذا الكتاب الكبير عن النقد المسرحى فى قطر فى إحدى عشرة صفحة (٦١) من كتابه الضخم (٤٤٧صفحة)، يأخذ هو نفسه عليها أنها حركة نقدية يغلب عليها النقد الصحفى المنفعل، والجارح، والشخصى، كما يقول، فضلا عن حرج النقاد من إبداء رأيهم الصريح إيثارا للسلامة، وكسبا لود الأصدقاء، «بدلا من تربية الأعداء» على حد تعبيره، مشيرا فى الوقت ذاته إلى دخول غير المتخصصين فى ساحة النقد المسرحى، فجاء نقدهم أقرب إلى «التهريج» على حد تعبيره أيضا، فضلا عن غياب النص المسرحى، ومحاولة بعض النقاد أن يكونوا منهجيين وعلميين ، وأن يتوسلوا بمقاييس النقد الأكاديمى لمسرحيات لاتصمد فى مواجهة النقد المنهجى. وسواء اختلفنا مع هذا الناقد أو اتفقنا، فإنه بدوره قد آثر السلامة، واكتفى بسرد نماذج من المقالات الصحفية النقدية، وترك تقويمها سلبا أو إيجابا لقارئى الكتاب، دون أن يتطوع هو لتفسير هذه الآراء، أو نقدها، وتقييمها، وكذلك كتاب (المسرح البحرينى - التجربة والأفق) ١٩٢٥ - ١٩٧٥ للناقد/ الشاعر قاسم حداد، لكونه: «رصدا لتضاريس الأرض التى تنطلق منها التجربة المسرحية المعاصرة فى البحرين، وهو فى ذات الوقت دعوة لدراسة المعطيات التى طرحتها هذه التجربة منذ البدايات الأولى»(٦٢).

ويشير الكاتب صراحة برغم خلابة العنوان الفرعى «التجربة والأفق» إلى أن دراسته لا تطمح إلى تقديم أطروحات نقدية نهائية فى مجال تناولاتها(٦٣)، والحق أن الكتاب لا يقدم أطروحات كما يقول المؤلف، لكنه يقدم ملاحظات نقدية هنا وهناك لاتشكل منهجا، ولا تقيم رؤية نقدية، أمام طغيان المعالجة التاريخية للتجربة المسرحية البحرينية.

ومن الجدير بالذكر أن قاسم حداد، فى هذا الكتاب، يؤكد مرارا أن النقد الأدبى فى البحرين لم يتمكن من موازاة الحركة المسرحية، ولم يستوعب همومها وتطلعاتها فنيا وفكريا، ومادام النقد عاجزا عن التعبير عن جوهر حركة الأدب، فمن المتوقع أن لا يتوفر النقد المسرحى الذى يسهم بفعالية حقيقية فى الحركة المسرحية الراهنة على حد تعبيره(٦٤)، ويرى أيضا أن ما كتب لا يعدو كونه متابعات صحفية، وأنها متابعات سطحية فى أغلب الأحيان لاتنم عن معرفة بفن المسرح، وأنها انطباعات مزاجية عابرة(٦٥).

ب - النقد المسرحى من منظور (سوسيولوجى):

يعد هذا الاتجاه النقدى أكثر الاتجاهات شيوعا بعد الاتجاه التاريخى، فإذا كانت التجربة المسرحية فى الخليج تجربة وليدة استأثرت بالجانب التوثيقى لها، فإن معظم العروض المسرحية كانت تعالج قضايا اجتماعية، من جراء الطفرة الحضارية، الأمر الذى جذب النقاد إلى قراءتها من منظور سوسيولوجى.

وربما كان إبراهيم غلوم من النقاد الأوائل - على مستوى الخليج العربى - الذين حصلوا على درجة الدكتوراه فى الأدب المسرحى، من هذا المنظور السوسيولوجى، من تونس عام ١٩٨٣، وذلك فى دراسته التى نشرها فى سلسلة عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٦ تحت عنوان (المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى، دراسة فى سوسيولوجيا التجربة المسرحية فى الكويت والبحرين). وتجربة غلوم تجد جذورها أيضا فى كتابه الآخر (ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين) الذى صدر فى عام ١٩٨٢، وهى الدراسة التى

أعلن فى مقدمتها أنها لا تطمح إلى تحقيق «ميلاد الناقد» الخليجى، فـى حياتـنا المسرحية [٦٦]، فضلا عن كونها فى الأصل كـمـا يقـول ليست، إلا سلسلة من الدراسات كتبت فى فترات زمنية متباعدة بعض الشئ، إلا أنها تنطلق من مـواقف واضـحـة، وتعـتـمـد أسلوبا لا يخلو من الملامح العلميـة التى لابد من الإشارة إليهـا. فـهى دراسات تعنى بالظواهر التى لا يقصد منها الصور الخارجية التى تبدو ظاهرة للعيـان، أو المشاهد، بل إنهـا الظواهر التى تشكل أعـصـابا داخلية للتجربة المسرحية. ولمفهوم الظاهرة فى تقديرنا علاقة تفضى بنا نحو سوسيولوجية الفن والمسرح بوجه خاص؛ لأن الشكل الفنى له إرثه الاجتماعى المتوغل فى بناء المجتمع، وأنساقه المختلفة. فالظاهرة مجموعة علاقات اجتماعية، أو فنية متشابكة معقدة غاية فى التعقيد، إنها سياق متكامل من هذه العلاقات، يجعل منها علامة، أو مؤشرا، أو موقفا يتخلق بصورة جماعية وليست فردية، لدرجة يكون فيها النقد ـ حين ينطلق من رصد الظاهرة ـ أقدر على الإمساك بالعمل الفنى فى حالة سوسيولوجية متفاعلة ؛ بمعنى أنه يتمثل علاقة الإخصاب الأولى التى تكون بين المجتمع والعمل الفنى.[٦٧]

فى هذا الكتاب يحدد غلوم غايته قائلا: «إن غاية هذا الكتاب نقدية بمعنى تأصيلية»[٦٨]. والتأصيل عند غلوم يعنى تأصيل القيم الفنية والفكرية فى حياتنا المسرحية، وأدواته فى ذلك التـأصـيل هى المنهج السـوسـيـولوجى، وهو المنهج الذى نضج فى كـتـابه السـابق ـ أعنى المسرح والتـغـيـر الاجتماعى ـ إيمانا منه بأن التغير فى مجتمع الخليج العربى بدأ يخلق للتـجـربة المسـرحـيـة طابعـا سـوسـيـولوجـيـا أو سيـمـيـولوجـيا[٦٩]، يتميز بتشابكه العضوى مع الظرف التاريخى لحركة التغيير[٧٠]، فى عبارة تفصح عن توسله منهجيا بالنظرية الواقعية الاشتراكية. يقول غلوم فى مقدمة هذا الكتاب:

> تنطوى هذه الدراسة على محاولة ظاهرة للتقدم بتفسير سوسيولوجى للتجربة المسرحية فى الخليج العربى (الكويت والبحرين)، معـتـمـدة على عاملين أساسيين:

الأول؛ ينطلق من أن هذه التـجـربة المسـرحـيـة ليـست مـجـرد انعكاس طبـيـعـى للمـوضـوعـات الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، وإنما هى انعكاس موضوعى لها يستهدف الربط بين عناصـر العـمـل المسـرحى، وعـلاقـات الواقع التاريخى فى سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية، ويستكشف «النموذج» أو «النمط» ليس باعتباره صـفـة جـامـدة، أو قـانونا ثابتـا، وإنما باعـتـبـاره مستودعا للوعى الجمعى أو الرؤية الكلية للواقع.

الثـانى؛ يبـحث فى عـلاقـة الصـور والأفكار، أو الأشكال والمفاهيم بحركـة التـغـيـر البنائى فى مجتمع الخليج العربى، فى محاولة للاهتداء إلى كيفية تولدها وتطورها على نحو يجعل للشكل المسرحى (وليس مـضـمـونه فـحـسب) أعـمـاقـا سوسيولوجية، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارجة عنه، وإنما لا مناص من أن تكون مفتاحا لمستغلقاته الداخلية، وقد وجدنا الأرضية الصـالحـة للبـحث على ضـوء ذلك المنهج فى الربط بين التجربة المسرحية، وحركة التغيير الاجتماعى فى الخليج العربى لما فى هذا الربط من التخصيص والإثبات. تخصيص للحقـائق الموضـوعـيـة، أو الجـوهرية فى حـركـة تتـسم بالشمول، والحتمية، وهى حركة التغيير وإثبات لخصوبة الوعى الإرادى ـ الجمعى بحركة التغير فى الشكل المسرحى. ولا مراء فى أن البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية الاجتماعية يقود إلى الخوض فى طبيعة المشكلة الأولى فى سوسيولوجيا المسرح، وهى تحديد نوع العلاقة التى تنشأ بين ظهور المسرح وبنيته الاجتماعية المتطورة، كـمـا تنبـهت لذلك بعض الدراسات المنهجية الجديدة فى سوسيولوجيا الرواية.

وإبراهيم غلوم يشير بذلك إلى مذهب «لوسيان جولدمان» حول العلاقة بين الشكل أو النوع الأدبى وبنيته الاجتماعية فى كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية)(٧١).

وأيا ما كان الرأى فى النتائج التى توصل إليها إبراهيم غلوم، فإنه بذلك يكون أول ناقد مسرحى خليجى يصدر فى رؤيته النقدية عن منهج واضح محدد، بعيدا عن السرد التاريخى، أو الوصف الخارجى، اللذين غلبا على الكتب السابقة فى مجال النقد المسرحى الخليجى. وكان إبراهيم غلوم أمينا مع منهجه، مخلصا له، غير أنه لم يقع فى «الأدلجة»، فيقرأ النصوص المسرحية بمقولات سابقة، أو جاهزة يحاول أن يفرضها فرضا عليها وهذه نقطة تحمد له. بالرغم من اختلافنا معه فى بعض النتائج التى توصل إليها، ومنها حتمية ميلاد النوع الأدبى استجابة لبنيته الاجتماعية أو «الحتمية الدرامية» كما يسميها(٧٢)، فهى فى رأينا مسألة فيها نظر. ومنها انتقائية الأعمال المسرحية.. نعم، لقد وازن إبراهيم غلوم بذكاء شديد، بين رؤيته الإيديولوجية واختيار النصوص المسرحية التى تتفق مع هذه الرؤية، خاصة حين تحدث عن الدراما الاجتماعية التى تهدف إلى «إعلان الثورة الشاملة على النظام الأسرى التقليدى فى مجتمع الخليج العربى، وإلهاب ظهر رموزها بالضربات الموجعة»(٧٣)، ثم حين تحدث عن المسرح السياسى ورموز السلطة القاهرة فى مجتمع الخليج العربى تحقيقا للديمقراطية الغائبة(٧٤).

إن التفسير الذى يعتمده إبراهيم غلوم - كما يقول - يعتمد على رؤية تحدد العلاقة بين الأدب والمجتمع. فالواقع المادى (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج = البناء التحتى) يعكس وعيا يتمثل فى الفكر والأدب والفن والثقافة والقانون.. إلخ، ويسمى البناء الفوقى، وأى تغيير يطرأ على بناء الاقتصاد يقود إلى تغيير فى الرؤية لمفاهيم اللغة والقيم والأخلاق والمجتمع كما هو معروف فى جدلية هذه العلاقة، وحيث إن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية هى انعكاس موضوعى للواقع الاجتماعى فإن المسرحية لن تنفصل عن الواقع الذى أنتجت فيه(٧٥).

إننا نسوق هذا التفسير لأنه أيضا سيجذب عددا من الباحثين الآخرين، فيعتمدون القراءة السوسيولوجية للحركة المسرحية فى بلدان أخرى من بلدان الخليج، كما هو الحال فى كتاب (الحياة المسرحية فى قطر، دراسة سوسيولوجية وتوثيق) لمؤلفه حسان عطوان، وهو كتاب سبق أن أشرنا إليه فى الاتجاه التاريخى لغلبة الجانب التوثيقى/ التاريخى على الجانب النقدى/ الاجتماعى.. هذا الجانب السوسيولوجى فى الدراسة لم يستغرق سوى (٥٠) صفحة من حجم الكتاب (٤٤٧ صفحة)، جاء بمثابة مدخل للكتاب تحدث فيه عن الحياة المسرحية فى قطر من وجهة نظر سوسيولوجية. لكنه - أى المؤلف - لم ينته إلى نتائج ذات بال؛ لأن المنظور السوسيولوجى عنده لا يعدو أن يكون بمثابة التفسير الاجتماعى للعلاقة بين الأدب والمجتمع بالمعنى التقليدى القديم، وسرعان ما انطلق بعد هذه الصفحات لتوثيق الجانب التاريخى على مدى الكتاب كله بعد ذلك.

أما على مستوى الكويت، فثمة كتاب يعتمد التفسير الاجتماعى بالمعنى السابق هو كتاب (القضية الاجتماعية فى المسرح الكويتى) لوليد أبو بكر، حيث ينقسم الكتاب إلى قسمين، أحدهما عن المسرح والتغيير الاجتماعى فى الكويت، والآخر عن القضية الاجتماعية فى مسرحيات عبدالعزيز السريع. والمؤلف هنا ينحو منحى اجتماعيا فى تفسير الظاهرة المسرحية، ويركز على القضايا الاجتماعية، لا من المنظور السوسيولوجى الذى توسل به إبراهيم غلوم، ولكن من حيث إن النص المسرحى وثيقة اجتماعية، راصدة للواقع الاجتماعى، وليست انعكاسا موضوعيا له بالمعنى السوسيولوجى.

جـ - الاتجاه التفسيرى التكاملى والدراسات التحليلية:

عمد بعض النقاد إلى وصف دراساتهم النقدية بأنها دراسات تحليلية، على اعتبار أن دراساتهم مقصورة على النصوص الأدبية لا العروض المسرحية؛ لأن كثيرا منها لم يشاهدوه وإنما أتيحت لهم قراءة النصوص المسرحية فقط. وهذا النوع من الكتب يقتصد بالدراسة التحليلية - الدراسة التفسيرية - باعتبارها - عندئذ عملا نقديا. ومن أشهر الآثار النقدية فى هذا التيار أو الاتجاه (المسرح السعودى - دراسة نقدية) ١٩٩٢ لنذير العظمة، وهو كتاب جيد تبنى مجموعة من المناهج فى تبيان منهجه التفسيرى أو التحليلى، فقد

استعان بالاتجاه التاريخى فى الأبواب الثلاثة الأولى، ثم بالاتجاه السوسيولوجى دون تجاهل الأبعاد النفسية، والفكرية، الاجتماعية، والاقتصادية، وذلك فى الباب الرابع. ثم اختتم كتابه بدراسة الأقنعة الدرامية المتنوعة، بدءا بقناع الذات فى المونودراما (الدراما ذات الصوت الواحد)، مرورا بقناع التاريخ وقناع الفلولكور والموروث، وانتهاء بقناع الرمز. ويفصح نذير العظمة فى نهاية كتابه عن منهجه التفسيرى، أو بالأحرى بهذه القراءة النقدية بقوله:

> هناك قراءات ومناهج كثيرة يعرفها الدارسون، أما أنا ففضلت أن أقرأ «النص فى المجتمع والمجتمع فى النص»، وتفاعلهما الجلى. فالشرائح الفنية، والاجتماعية، والاقتصادية متداخلة متفاعلة، واعتبرنا المسرح مع دوفينو مظهرا من مظاهر الخبرة الجمعية والجمال جزءا منها دون أن تتخلى عن تشريح البنية الدرامية، وفرز عناصرها الخفية والظاهرة ودلالاتها، وتشابك سياقاتها، ودون أن تتخلى أيضا عن التحقيق التاريخى متى استوجب البحث ذلك منا، ولا عن الأحكام المعيارية التى يمارسها النقد. وخصصنا الرمز، والفولكلور، والأسطورة باهتمام بالغ. فاكتشفنا جوهر المجتمع من خلال النص، وجوهر النص من خلال المجتمع، بنزعة معرفية لدور التقنية الدرامية الوافدة فى المجتمع السعودى، ودلالاتها النفسية الاجتماعية، ودراستنا ليست وصفية، وإنما توسلت بالوصف، ولا تاريخية تسجيلية وإن استخدمت التوثيق، ولا تحليلية مقارنة وإن قامت بالتحليل والمقارنة، ولا معيارية، برغم أننا أجرينا أحكاما فى هذا الإطار لاسيما علاقة المضمون الفكرى الاجتماعى الفنى بالأشكال والتقنية الدرامية وعلاقاتها به. لكننا من خلال ذلك كله سبرنا الظاهرة المدروسة وكوننا رؤية كلية عنها وصورة موحدة باستنباط الأجزاء وقمنا بتفسيرها فى السياقات المصاحبة. ولست خجولا من نزعتى التكاملية أو الجشطالتية فى هذه الدراسة للحصول على بصيرة ثاقبة فيها. وجمع مناهج الدراسة المتعددة فى منهج واحد(٧٦).

إن الكتاب الآخر فى هذا المجال، أعنى الدراسات التحليلية، هو كتاب (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود ـ دراسة تحليلية) للناقد أحمد العشرى (١٩٩٤). وإذا كنا قد أخذنا من قبل على هذا الكتاب طابع المبالغة، والمجاملة من تضخيمه لما أسماه الناقد «ظاهرة محمد الرشود»، فإن ذلك لا يقلل كثيرا من القيمة العلمية للكتاب ولا سيما فى جانبه التنظيرى، فإن الجانب التنظيرى فى الكتاب يعكس ثقافة نقدية مسرحية واسعة للعشرى، غير أننا نأخذ على هذا الكتاب فى جانبه التطبيقى، أنه ارتقى بنصوص الرشود، ليس إلى درجة الظاهرة فحسب،بل الظاهرة التى تستحق التنظير. ونحن نعتقد أن مسرح الرشود لم يستو نضجا بعد، فالكاتب لا يزال قادرا على العطاء. وإذا كان مسرح محمد الرشود يشكل ظاهرة فنية كما يقول أحمد العشرى، فإنه من حقنا أن نسأله عن ماهية هذه الظاهرة؟ وما أبعادها؟ ومن الذى تأثر بها من بعد من الكتاب الكويتيين والخليجيين؟ إلى غير ذلك من تساؤلات ناقدة.

هذه هى أهم الاتجاهات النقدية المسرحية السائدة فى الكتابات الأدبية والنقدية المتعلقة بالخطاب المسرحى فى منطقة الخليج العربى، لعلنا لاحظنا طغيان التيار التاريخى ثم الاتجاه الاجتماعى، ولا تزال التيارات النقدية الأخرى لم تعرف بعد طريقها فى المؤلفات والكتابات النقدية السائدة وذلك بالقدر الذى عرفته فى نقد الشعر خاصة.

د ـ قضايا خاصة:

ينبغى الإشارة فى نهاية البحث، ولو بشكل موجز، إلى أهم القضايا التى أثارها الخطاب النقدى فى الأدب المسرحى وهى: قضية اللغة المسرحية بين الفصحى والعامية، وقضية استلهام الفولكلور والموروث الأدبى والتاريخى، وقضية أزمة النص المسرحى، بين التأليف والترجمة والاقتباس، وقضية غياب النص المسرحى أحيانا، وهى قضايا لفتت نظر معظم كتاب النقد المسرحى، مثل إبراهيم غلوم فى كتابه (ظواهر

التجربة المسرحية فى البحرين)، وقد ناقشها غلوم مناقشة جادة، وكذلك محمد مبارك بلال فى كتابه (مقالات فى النقد المسرحى)، و محمد مبارك الصورى فى كتابه (الأدب المسرحى فى الكويت)، وغيرهم من الكتاب. وهى جميعا قضايا احتمالية وفيها وجهات نظر متعددة، وللنقاد والكتاب والمبدعين حق اختيار واحدة منها، ولا معنى لتدخلنا هنا فى تقييمها، ومن ثم اكتفينا بالإشارة إليها فقط!

ويلفت النظر أيضا أن مشكلة «القالب المسرحى» لم تشغل بال النقاد. فلم يتحدثوا عنها، كما أنهم اتخذوا موقف الصمت من المسرح التجارى، رغم أنه يشكل عائقا فنيا أمام ازدهار الحركة المسرحية بوجه عام. ومما يلاحظ ـ أخيرا لا آخرا ـ أن هموم المسرح الخليجى، هى عينها هموم المسرح العربى بوجه عام مع الفارق التاريخى والفنى فى التجربتين، التجربة الخليجية والتجربة العربية.

خلاصة:

إن الناقد المسرحى فى منطقة الخليج العربى لا يزال عملة نادرة، والناقد الحقيقى بالضرورة عملة نادرة، أعنى الناقد المسرحى القادر على حمل مسؤولياته الجسيمة، الناقد القادر على أن يقدم لجمهور المسرح طرائق فى التفكير والتمحيص والتدقيق، تدله على أجزاء العمل الفنى، وعلى استقرائها من ثنايا العمل الفنى، وعلى تفسيرها والكشف عن دلالاتها الرمزية، بعبارة أخرى يرشد المشاهد إلى الرؤية النقدية وإلى التعامل النقدى مع العروض المسرحية، بخاصة فى مجتمع كالمجتمع العربى فى الخليج، حيث تتفشى الأمية الفنية بعامة والمسرحية بخاصة. هذا الناقد/ الدليل يستمد تأثيره من مشاركته فى عملية الإبداع، وفى إرسائه القواعد العلمية لدراسة المسرح، وفى خلقه المتفرج الناقد، وفى تأسيسه سياسة ثقافية فنية متفتحة وأصيلة. إن الناقد المسرحى فى منطقة الخليج العربى لم يقم بعد بهذا الدور، فلا يزال تابعا، ويدور فى فلك النقد الصحفى، أو النقد الكلاسيكى المعنى بتلخيص النص المسرحى، أو الاكتفاء بوصف العرض، ومن ثم ظلت ممارساته النقدية غير مؤثرة أو فعالة، وهو فى أحسن الأحوال راصد تاريخى، أو اجتماعى للحركة المسرحية فى الخليج. إن الناقد المسرحى، فى أبسط تعريفاته، هو ذلك الشخص الذى يقوم بتحليل وتقييم نص درامى أو عرض مسرحى، مستخدما فى ذلك منهجا للتحليل والتقييم [٧٧]، وبقدر ما يكون المنهج الذى يتوسل به منهجا معاصرا، يكون الخطاب النقدى معاصرا، وهو ما نفتقده فى خطابنا النقدى المسرحى، فأغلبهم يتوسل بمناهج باتت اليوم تقليدية أو كلاسيكية.

إننا لا نملك ـ حتى الآن ـ ناقدا حقيقيا يعرف كيف يتعامل مع العرض المسرحى فى منطقة الخليج العربى، يعتمد منهجا نقديا معاصرا كالمناهج والنظريات اللسانية ـ فى فهم مورفولوجية أو شكلية النص (المقاربات اللسانية)، أو يعتمد على العلوم الاجتماعية فى قراءة النص (المقاربات السوسيولوجية)، أو العلوم النفسية (المقاربات السيكولوجية)، أو العلوم النفسية والسيكولوجية معا (المقاربات السيكوسوسيولوجية)، أو الدراسات السيميوطيقة (المقاربات العلاماتية) للكشف عن سيميوطيقا النص والعرض، بل سيميوطيقا (وسوسيولوجيا) الجمهور والمسرح أيضا، فضلا عن المقاربات الإيديولوجية. لهذا لا غرو أن نفتقد وجود الناقد القادر على طرح إشكاليات المسرح الخليجى طرحا علميا، ابتداء من إشكالات الشكل والمضمون فى المسرح، ولغة المسرح، والاقتباس والترجمة للمسرح والمؤثرات العربية والأجنبية، ودور العاملين فى إعداد العرض المسرحى، والعلاقة بالتراث، وتحديد مفهوم التراث وغيرها من الإشكاليات الحادة التى يفرضها الخطاب العربى فى المسرح بمنطقة الخليج على ناقده، فيبادر إلى التصدى لها، وتصبح من مسؤولياته ومهامه.

ومن اللافت للنظر أيضا غياب النقد المسرحى فى مجال مسرح الطفل. إن مسرح الطفل، كما نعرف، لا يقل قيمة عن مسرح الكبار، ولدينا فى الكويت والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة، تجارب لا بأس بها فى هذا المجال. ومع ذلك تجاهلها الخطاب النقدى الأكاديمى، باستثناء بعض المقالات التى يمكن أن تندرج فى نطاق النقد الصحفى المنهجى مثال ذلك أربعة مقالات لمحمد مبارك بلال نشرها فى كتابه (مقالات فى النقد المسرحى) [٧٨]، عرض فيها لأربع مسرحيات استغرق العرض صفحة ونصف لكل

مسرحية من المسرحيات التى عرضت على مسرح الطفل فى الكويت.. (مسرحية ليلى والذئب)، وهى النموذج الأحسن لمسرح الأطفال الغنائى، ثم مسرحية (الإنسان الآلى)، ثم مسرحية (البساط السحرى)، ثم مسرحية (سلاحف النتجا والنموذج الجاهز). بالرغم من هذا العرض الموجز الذى قدمه محمد مبارك بلال، فإن هذه الكتابة المكثفة من أنضج الكتابات النقدية المسرحية فى مجالها.

إننا، بالطبع، لا نريد أن نقلل من شأن هذا الدور النقدى الذى لعبه نقاد المسرح فى الخليج العربى، ولا من تلك الكتابات النقدية الجادة ـ على ندرتها ـ ذلك أن معظمهم غير متخصصين، شأنهم شأن كثير من النقاد المسرحيين العرب، وليسوا من أهل المسرح، وإنما أتوا إلى النقد المسرحى من اختصاصات مختلفة فى الجامعات، اختصاصات أهلتهم ـ نسبيا ـ بما فتحت أمامهم من آفاق، وأتاحت من فرص ليكتبوا النقد المسرحى. إن معظم النقاد الأكاديميين ـ فى منطقة الخليج العربى ـ هم من أساتذة الأدب والنقد فى أقسام اللغة العربية وآدابها، حيث النص المسرحى لا العرض المسرحى جزء محدود من اهتماماتهم، وهذه حقيقة لا ينبغى أن نخجل من تسجيلها.. وقليل منهم هو الذى يمتلك ثقافة مسرحية موسعة تسمح له بالحكم على العرض المسرحى، نقدا وتقويما وتوجيها. وليس مجرد سرد وصفى/ تاريخى لنشأة الحركة المسرحية، وبيان كتابها وتلخيص لأشهر نصوصهم. إننا نحتاج اليوم إلى النقد الذى يرقى إلى درجة السؤال، بعدما ظل النقد طويلا ـ فى هذه المنطقة ـ مجرد جواب، تابع للفن المسرحى، وليس رائدا له كما ينبغى أن يكون.

الهوامش والمراجع

(١) يذهب جابر عصفور إلى أن الكلمة بالرغم من أن لها جذورا وأصولا قديمة فى أدبنا العربى، إلا أن المفهوم الذى نتعامل معه هذه اللفظة حديث. وما نشير إليه من دلالات تجعلها دخيلة ومن قبيل الاصطلاحات المعربة وقد أضفت هذه الدلالات على بعض المعانى الأخرى، كالسرد والعرض والخطبة الطويلة نسبيا .. إلخ. ثم الموعظة والخطبة المنمقة والمحاضرة والمعالجة البحثية، وأخيرا اللغة من حيث هى أفعال أدائية لفاعلين، وممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعى وتنفعل به بواسطة اللغة. ويؤكد جابر عصفور على هذا الجانب الأخير من أن الخطاب هو اللغة فى حالة فعل، ومن ثم هى ممارسة تقتضى فاعلا، وقد تقترن هذه اللغة بمعالجة بعض موضوعات المعرفة: مقال بعنوان: «خطاب الخطاب»: **مجلة العربى فى** : ١٩٩٥/٦/٢١، كما يمكن الرجوع حول أنواع الخطاب ومستوياته المختلفة إلى المراجع التالية: **الخطاب الروائى**: ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، ص ٩١ وما بعدها / طـ ١١ ـ ١٩٨٧، ـ وصلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص** : عالم المعرفة، ص ٧١، ١٦٤ ، ١٩٩٢ ـ الكويت.. ومحمد عابد الجابرى: **الخطاب العربى المعاصر: دراسة تحليلية نقدية**، طـ٤/ ١٩٩٢ ـ مركز دراسات الوحدة العربية.

(٢) راجع بتفصيل عن مجىء العريض للبحرين وأثره فى التجربة المسرحية، وتحليل المسرحيتين، وربطهما بمسرحيات الشاعر عبد الرحمن المعاودة ـ مسرحية **سيف الدولة** ـ ١٩٣٩، ومسرحية **عبدالرحمن الداخل** ١٩٣٦، عند كل من إبراهيم غلوم فى كتابه: **ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين** ص ١ ـ وما بعدها: ١٩٨٢، وعند قاسم حداد : **المسرح البحرينى التجربة والأفق**: ص ١٤ وما بعدها ١٩٨٠ البحرين، وكذلك منى غزال: **إبراهيم العريض بين مرحلتى الكلاسيكية والرومانسية**، ص ١٣ ـ ٤٥.

(٣) إلى جانب تجربة العريض فى المسرح، فهناك عبد الرحمن المعاودة الذى كتب شعرا مسرحية: **سيف الدولة**، ومسرحية **عبدالرحمن الداخل**، وكذلك الشاعر حسين عبدالله سراج الذى يذكر عبدالرحمن فهد الخريجى، أنه كان رائدا وناضجا فى التأليف المسرحى منذ عام ١٩٣٦. ولكنه يذكر مسرحياته الشعرية التى بعناوين تسبق التاريخ الذى يذكره. فمسرحية **الظالم نفسه** عام ١٩٣٢، ومسرحية **جميل بثينة** عام ١٩٤٢، **وغرام ولادة** ـ أصدرتها دار المعارف بمصر عام ١٩٥٢م. راجع كتاب **نشأة المسرح السعودى** ، ٤١ ـ ٤٢.

(٤) يمكن ملاحظة الاختلاف البين فى هذه البدايات، فمحمد مبارك الصورى يشير إلى تجربة الشيخ عبدالعزيز الرشيد التمثيلية المبكرة فى أوائل العشرينيات فى هذا القرن، ويشير إلى المحاولة الثانية التى جاءت فى كتاب **كنت أول طبيبة فى الكويت** للسيدة حليمة كالقرللى التى يذكر عنها أداء دور تمثيلى صغير فى رواية للأطفال فى بيتها، ودعت إليها المعتمد السياسى البريطانى الكولونيل مور وزوجه، لمشاهدة ذلك الفصل التمثيلى وكان بين عامى ١٩٢٢ ـ ١٩٢٩.

كما يرى أن أول عرض مسرحى فى البحرين كان فى عام ١٩١٩، ويعارضه مجموعة من الكتاب فى هذه البداية من أمثال إبراهيم غلوم فى كتابه: **ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين** ـ راجع محمد مبارك الصورى: محمد النشمى الفنان الرائد وارتجالية المسرح ـ مجلة **البيان** ص ٨٣ وما بعدها، العدد ٢٢٩ ـ أبريل ١٩٨٥.

وبشير محمد حسن عبدالله إلى عرض تمثيلى فى المدرستين المباركية فى الكويت عام ١٩٣٨، وإلى الحفل الافتتاحى الذى قدم فيه تمثيلية قصيرة عام ١٩٢١ ـ راجع محمد حسن عبدالله : **المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء**، طـ ١٤٧، وما بعدها ـ دار الكتب الثقافية ١٩٧٨.

(٥) كانت بداية المسرحيات فى الكويت بعناوين: **إسلام عمر، وفتح: ... إلخ.** وكانت فى البحرين: **مجنون ليلى، وقيس ولبنى، وكليوبترا، وعبدالرحمن الناصر، الخليفة العباسى موسى الهادى وشهيد الراية العربية**، ومسرحية **هجرة الرسول** صلعم، **ونخب العدو**، وتتناول القضية الفلسطينية عام ١٩٤٨، **والحجاج بن يوسف، و ولادة وابن زيدون، و العباسة أخت الرشيد**، وفى دولة الإمارات مسرحية **وكلاء صهيون**، التى أثارت المعتمد البريطانى آنذاك، وكذلك كانت نشأة الفن المسرحى فى كل من قطر، وعمان، والمملكة العربية السعودية، إضافة إلى المراجع السابقة .. راجع:

مبارك الخاطر ـ **المسرح التاريخى فى البحرين** ـ الفصل الأول ص ١٣ ـ وما بعدها، وعبدالرحمن فهد الخريجى: **نشأة المسرح السعودى**: ص ٣٧ وما بعدها، وعبد الإله عبدالقادر **تاريخ الحركة المسرحية فى دولة الإمارات العربية المتحدة**.

(٦) محمد مبارك الصورى: محمد النشمى الفنان الرائد وارتجالية المسرح: مجلة **البيان**: ص ٤٩ العدد ٢٢٩ ـ ١٩٨٥.

(٧) خالد سعود الزيد: **المسرح فى الكويت** ـ مقالات ووثائق: ٣٧ ـ ٣٨.

(٨) **المسرح فى الكويت**: ص ٧٣ وراجع أيضاً على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى** ٣٩٧ وما بعدها.

(٩) **المسرح فى الكويت**: مرجع سابق، ص ٤٧ وما بعدها، وراجع أيضاً على الراعى مرجع سابق، ٣٩٨ وما بعدها.

(١٠) المسرح فى الكويت : مرجع سابق، ص ٧٤، على الراعى: مرجع سابق ٣٣٩ و ٤٠٠.

(١١) **المسرح فى الكويت**: مرجع سابق، ص ٣١١ وما بعدها، و على الراعى: مرجع سابق ٤٠١ ـ ٤٠٢.

(١٢) انظر على سبيل المثال: على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى.**

خالد سعود الزيد: **المسرح فى الكويت مقالات ووثائق.**

محمد حسن عبدالله: **الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت.**

محمد حسن عبدالله: **المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء.**

محمد مبارك السورى: **الأدب المسرحى فى الكويت** وغيرها من المراجع.

(١٣) وليد أبو بكر: **النقد المسرحى فى الصحافة**، ص ٤.

(١٤) بول شاؤول: **النقد المسرحى فى الصحف**، ص ٥.

(١٥) لمزيد من التفصيل انظر : المرجع السابق، ص ٨.

(١٦) وليد أبو بكر: مرجع سابق ص ٤، ص ٨، ص ٩.

(١٧) مجلة **البعثة الكويتية**، العدد الأول، السنة الثالثة، ٢٩ : ٤٩.

(١٨) مجلة **البعثة الكويتية**: العددان ٩، ١٠، نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٥١م، وراجع ذكر المسرحية الأولى عند خالد سعود الزيد فى كتابه: **مسرحيات فى المجلات الكويتية**: ص ٦١. أما لتحليل النصين فيمكن الرجوع إلى بحث: **أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت إلى سنة ١٩٨٠** : لعبدالعزيز الفياض من ص ٣٢ إلى ص ٤١.

(١٩) راجع أعداد مجلة **الدوحة**: المجلة الشهرية الثقافية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة قطر. وما شاكلها من مجلات شهرية فى دول الخليج العربى.

(٢٠) راجع أعداد مجلة **الكويت**: المجلة الشهرية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة الكويت وما شاكلها من مجلات شهرية أخرى فى بقية الدول الخليجية.

(٢١) فوزية مكاوى : جريدة **القبس**: العدد ٥٧٩٢، ٦ : ٢٧.

(٢٢) عارف قياسة: **شمعة على الدرب**، ٢٠، ص ٢١، ١٩٨١م.

(٢٣) بول شاؤول : جريدة **القبس**، ٧١٥٥، ٢١ : ١٨، مايو ١٩٩٣م.

(٢٤) مجلة **الرولة**: العدد ٢، ١١، ١٩٨٠م.

(٢٥) راجع على سبيل المثال محمد حسن عبدالله ـ **الصحافة الكويتية فى ربع قرن** وكتابه الآخر: **الصحافة والصحفيون فى الكويت** ـ ذات السلاسل الكويت ١٩٨٩. وأحمد بدر: **الصحافة الكويتية ـ دراسات توثيقية** ـ تحليلية، تاريخية **أرشيفية** ـ مؤسسة الصباح، الكويت، عام ١٩٧٩م وكريم السماوى فى كتابه: **رحلة مع الصحافة الكويتية**، ط(١) دار الخليج للطباعة والنشر ـ الكويت ١٩٨٤، ومحمد ناصر بن عباس : موجز تاريخ **الصحافة فى المملكة العربية السعودية**: ط (١)، مطابع مؤسسة الرياض ١٩٧١م.

(٢٦) شكرى وتقديرى لمركز المعلومات بجريدة **القبس** التى زودتنى بهذا الأرشيف بكمه الهائل.

(٢٧) جريدة **الرأى العام** ، العدد: ١٠٠٧٥ ، ١٣ ، ١٩٩٣/٥/١٩م.

(٢٨) جريدة **الوطن**: العدد: ٣٨١١ ـ ٢٣ ـ ١٩٨٥/٧/٢٥م.

(٢٩) بول شاؤول: مرجع سابق ص ١٢ ـ ١٦.

(٣٠) بلال عبدالله: مجلة **النهضة** ـ العدد ٧٨٧٤ : ١٦: ١٩٨٢/١٢/١٤م.

(٣١) عبدالواحد الإمبابى: **مجلة الرولة**: ٣٤ : ٩ ـ ٥١ : ١٩٨٣م.

(٣٢) جريدة **الرأى العام** :العدد ١٠٠٧٥ :١٣: ١٩٩٣/٥/١٩م.

(٣٣) خليفة الوقيان: مجلة **البيان**: العدد ٧٧ أغسطس ٢٠ وما بعدها ـ ١٩٧٧م.

(٣٤) كثير من المحررين الصحفيين يزعمون أن الصحيفة لن تنتظر، ومن ثم يعمدون إلى كتابة أحكام انطباعية، وآراء سطحية للعمل المسرحى، ويزعمون أيضا أن الجريدة موجهة إلى القارئ العام، الذى لا ينبغى أن نغرقه فى المصطلحات النقدية.

(٣٥) منها على سبيل المثال: البحث الذى تقدم به الطالب عبدالعزيز وارد الفياض عام ١٩٨٠ بعنوان : **أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت**، والبحث الثانى الذى تقدم به الطالب فادى عبدالله الحلو عام ١٩٩٠ بعنوان: **النقد المسرحى فى الصحف اليومية بين عامى ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠م**، والبحث الثالث الذى تقدم به الطالب جاسم حسن الغيث بعنوان: **المسرح العالمى على خشبة المسرح الكويتى بين الاقتباس والتكويت** ، دون تاريخ، والبحث الرابع الذى تقدم به الطالب أحمد سالم ـ عام ١٩٨٥م وهو بعنوان : **قضايا اجتماعية فى مسرحيات عبدالعزيز السريع**.

(٣٦) بكرى الشيخ أمين ـ **الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية** ص ٤٤٥.

(٣٧) انظر الكتاب ـ الصفحات من : ٢٥ ـ ٣٤، ٥٢٧، ٦٣٨.

(٣٨) من هذه المشروعات البحثية التى أجيزت:

ـ **أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت** ـ عبد العزيز وارد الفياض (مخطوط) ١٩٨٠.

ـ **النقد المسرحى فى الصحف الكويتية** ـ فادى عبدالله الحلو (مخطوط) ١٩٩٠.

ـ **المسرح العالمى على خشبة المسرح الكويتى بين الاقتباس والتكويت** ـ جاسم حسن الغيث (مخطوط) دون تاريخ.

ـ **قضايا اجتماعية فى مسرحيات عبدالعزيز السريع** ـ أحمد سالم (مخطوط) ١٩٨٥.

(٣٩) تجاوزنا عن حصرها أو الإشارة إليها هنا لأن كثيرا جدا منها قد أعيد نشره فى كتب لأصحابها.. وقليلا منها بحسب علمنا لم يعد نشره، وإنما ظل، مقالات ودراسات منشورة فى مجلات علمية محكمة، مثل : دراسة بعنوان: «كلمة النقد من الحرية إلى العزلة» لإبراهيم غلوم نشرها فى مجلة **البيان** التى تصدرها رابطة الأدباء فى الكويت (وهى مجلة محكمة) مايو ١٩٨٧، ومثال ذلك أيضا دراسته المنشورة فى مجلة **كلمات**، وكذلك بحث «الحركة المسرحية فى دولة الإمارات العربية المتحدة» الذى نشر فى مجلة **كلية الآداب** ـ جامعة الإمارات، عام ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ ـ العدد الأول ١٩٨٥م.

(٤٠) راجع عبدالإله عبدالقادر: مقدمة كتاب **المسرح فى الإمارات**، ص ٩ ـ ١١ . وانظر أيضا الصفحة الأخيرة.

(٤١) محمد عبدالرحيم كافود: **النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى**: ١٠٣ ـ ١٠٤.

(٤٢) مقولات منقولة من الإهداء فقط، بل الدراسة ذاتها، انظر الكتاب ص ٣.

(٤٣) المصدر نفسه، المقدمة ص ٤.

(٤٤) عبدالله الحامد العلى الحامد: **فصول حول الأدب فى المملكة العربية السعودية**، ص ٤٩.

(٤٥) عبدالرحيم كافود، النقد الأدبى الحديث فى **الخليج العربى**، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

(٤٦) عبدالرازق البصير: ندوة: **صوت الكويت**: العدد: ٦٧٦، الأحد: ١٩٩٢/٩/٦م : ١٥.

(٤٧) سعد البازعى : إضاءات ـ ملحق جريدة **الوطن**: ص ٤ ـ ٥ ـ ١٩٩٥م.

(٤٨) **فى الأدب العمانى الحديث**: ٢٠٤.

(٤٩) **المسرح البحرينى**، ص ٩٣ ـ ٩٩.

(٥٠) **مقالات فى النقد المسرحى**، ص ١٤٥.

(٥١) نفسه، ص ١٥١.

(٥٢) **المسرح فى الإمارات**، ص ٩.

(٥٣) نفسه، ص ١٠.

(٥٤) نفسه، ص ١٣.

(٥٥) نفسه،، ص ١٣.

(٥٦) نفسه، ص ٦٥ ـ ٦٦.

(٥٧) نفسه، ص ٧٣.

(٥٨) سعد البازعى : إضاءات ـ الملحق الأدبى الشهرى لجريدة **الوطن**: ص ٤ ـ ٥.

(٥٩) **المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء**، ص ٨ ـ ٩.

(٦٠) إبراهيم غلوم، أسئلة النقد **وإشكالية الجمهور**، ص ٣٨.

(٦١) انظر : الحياة المسرحية فى **قطر**، ص ٣٠٩ ـ ٣٢٠.

(٦٢) **المسرح البحرينى**، ص ٥.

(٦٣) نفسه، ص ٥.

(٦٤) نفسه، ص ١٣٣.

(٦٥) نفسه، ص ١٣٣ ـ ١٣٧.

(٦٦) **ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين**، ص ٧.

(٦٧) نفسه، ص ٨ ـ ٩.

(٦٨) نفسه، ص ٧.

(٦٩) لم يوظف الباحث هذا المنهج فى كتابه: **المسرح والتغير الاجتماعى**.

(٧٠) **المسرح والتغير الاجتماعى**، ص ١٥.

(٧١) نفسه، ص ٥ ـ ٦.

(٧٢) نفسه، ص ١٩٣.

(٧٣) نفسه، ص ٣٨٤.

(٧٤) نفسه، ص ٣٨٥.

(٧٥) إبراهيم غلوم: **أسئلة النقد وإشكالية الجمهور**، ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٧٦) نذير العظمة: **المسرح السعودى**، ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

(٧٧) إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية**، ص ٢٧٨ ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٥م.

(٧٨) محمد مبارك بلال: **مقالات فى النقد المسرحى**، ص ٧٣ ـ ٨٠.

كلمة نجيب محفوظ

أشكر كل الحاضرين هنا، وكل المشاركين فى هذا الاحتفال، وكل القائمين عليه.

وأعتذر عن عدم قدرتى على الحضور وسط أحباء وأعزاء لا أستطيع أن أسمعهم، ولا أستطيع أن أرى وجوههم الحبيبة.

لقد كان حصولى على هذه الجائزة قبل عشر سنوات شيئا مفرحا. فرحت بهذه الجائزة لنفسى، ولمصر، وللأدب العربى. ولكن عشر سنوات ليست زمنا قصيراً، لقد نسيت الآن هذه الجائزة وأشكر لكم أنكم لازلتم تذكرونها!

* *

أتصور أن جائزة نوبل فى العلوم أكثر عدلا منها فى الأدب؛ لأن لغة العلم لغة عالمية، تصل للجميع بسرعة. والمؤكد أن هناك الكثيرين فى مجال الأدب ممن يستحقون نوبل ولم يحصلوا عليها؛ لأن أعمالهم لم تترجم بعد. بينما كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فورا إلى لغات متعددة، وتصل إلى أربعة أركان المعمورة. ليس هناك، تقريبا، علماء مظلومون، ولكن هناك أدباء كثيرين قد وقع الظلم عليهم.

من ناحية أخرى، تواجه الرواية ويواجه الأدب كله وضعا لايخلو من صعوبات. لقد مرت عقود ليست قليلة من الزمن منذ الرد الذى كتبته فى الأربعينيات على رأى العقاد فى الرواية، وقد دافعت فى هذا الرد عن

فن الرواية التى رأيت أنها «شعر الدنيا الحديثة». خلال هذه العقود تغيرت ظروف كثيرة، ربما تكون الرواية قد ازدهرت خلالها أكثر من أى نوع أدبى آخر. ولكننى الآن أشفق على الأدب كله، على فن الرواية وعلى غيرها من فنون الأدب؛ لأننى أعرف ما يواجهه الأدباء من مصاعب، وما يشاهده الأدب من تراجع أمام وسائط التكنولوجيا المتقدمة.

مع ذلك، أتمنى للأدب أن يظل مستمرا، وأن يقاوم، وأن يزدهر، وأن يستكشف سبلا جديدة يفيد خلالها من الوسائط التكنولوجية المتقدمة، ليصل إلى دائرة أكبر من المتلقين. ولست أظن أن هذه الوسائط المتقدمة يمكن أن تنفى الأدب فى يوم من الأيام، فحتى الذين يبحثون الآن فى «الإنترنت» يبحثون بالكتابة، ويبحثون عن الكتابة، ولعل كثيرين منهم يبحثون عن «الأدب».

* * *

أتمنى، فى مثل هذه الأيام من العام المقبل، أن تكون مصر قد اقتحمت «العالم الجديد» بثقة وقوة أكبر، وأن تكون قد أخذت مكانتها التى تستحقها فى هذا العالم المتلاطم.

أتمنى أيضا أن يجد أدبنا العربى - الذى أسمع عن نتاجه الجديد العظيم - ما يوازيه من نشاط لائق، سواء من القراء والمتلقين أو النقاد، لكى تكتمل الدائرة الثقافية.

أتمنى كذلك أن يعرف ما يسمى «أدب الحداثة» كيف يستطيع أن يصل إلى الناس، وأن يكوّن قاعدة أدبية جديدة.

وأتمنى أخيراً، فى مثل هذه الأيام من العام القادم، أن نحتفل بحصول كاتب آخر منّا على جائزة نوبل.



بعد عشر سنوات

جابر عصفور

منذ عشر سنوات على وجه التحديد، أذكر أننى كنت والمرحوم غالى شكرى، طيّب الله ثراه وذكراه، نسير فى ميدان التحرير بالقاهرة. لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم فى شوارع القاهرة العجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التى انتابتنى وغالى شكرى، هلّل غالى فى الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج فى زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالى نسير فى الطرقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقى فى مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربى على هذه الجائزة التى شرفت، أخيرا، بالإبداع العربى ممثلا فى نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريبا من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه، فى ذلك الوقت، من الذين يصلون الغروب بالشروق، ولا تجده فى النهار كثيراً، لكنه موجود دائما فى الليل الذى يزيده يقظة وحيوية.

واحتفلنا احتفالا ارتجاليا عفويا بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصنا نحن المثقفين العرب جميعا بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذاكر ونتحدث، نختلف ونتفق، فى تتابع لم يخل من الحماسة التى ارتفعت معها الأصوات واهتزت

بعد عشر سنوات

جابر عصفور

منذ عشر سنوات على وجه التحديد، أذكر أننى كنت والمرحوم غالى شكرى، طيّب الله ثراه وذكراه، نسير فى ميدان التحرير بالقاهرة. لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم فى شوارع القاهرة العجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التى انتابتنى وغالى شكرى، هلّل غالى فى الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج فى زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالى نسير فى الطرقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقى فى مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربى على هذه الجائزة التى شرفت، أخيرا، بالإبداع العربى ممثلا فى نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريبا من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه، فى ذلك الوقت، من الذين يصلون الغروب بالشروق، ولا تجده فى النهار كثيراً، لكنه موجود دائما فى الليل الذى يزيده يقظة وحيوية.

واحتفلنا احتفالا ارتجاليا عفويا بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصنا نحن المثقفين العرب جميعا بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذاكر ونتحدث، نختلف ونتفق، فى تتابع لم يخل من الحماسة التى ارتفعت معها الأصوات واهتزت

المشاعر وتعالت الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، فى هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وترابطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذى وقع سنة ١٩٨٨، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواديف من هدأة النهر لتلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذى يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذى جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور فى ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حضورا حيا من الإبداع الذى تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذى حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة فى الرد على العقاد، فى تأكيد قيمة الفن الروائى منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق فى أفقها الواعد، الانطلاق الذى أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا من أفق الإبداع الروائى. ولكن تتويج هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التى لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعدّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوى كالتالى:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل الندرة، وفى الفرط بعد الفرط، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» نجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرقب ونشاهد سيلا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المدّوى الذى أحدثته «نوبل» نجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التى لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا فى عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها فى هذا الجانب أو ذاك، لكن المعدلات العامة لا تزال دالة فى تصاعدها.

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعنى شيوع الرواية العربية فى الخطاب الأدبى العالمى وتزايد حضورها الواعد فى المشهد الإبداعى الشامل للكوكب الأرضى. ويكفى أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث نجد للرواية العربية فيها موضعاً بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التى تحولت معها بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام فى أمريكا اللاتينية. والمتخصصون فى السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفى أن تدخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب فى العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنوعها، تجمع ما بين الكتّاب الذكور بالقدر الذى تبرز كتابة المرأة إبرازا خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمرّ على أية مكتبة فى أية عاصمة أوروبية أو غيرها، ولم أكن أجد بين أرفف الروايات رواية عربية واحدة، وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أيام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرفف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد

المشاعر وتعالت الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، فى هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وترابطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذى وقع سنة ١٩٨٨، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواديف من هدأة النهر لتلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذى يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذى جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور فى ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حضورا حيا من الإبداع الذى تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذى حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة فى الرد على العقاد، فى تأكيد قيمة الفن الروائى منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق فى أفقها الواعد، الانطلاق الذى أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا من أفق الإبداع الروائى. ولكن تتويج هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التى لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعدّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوى كالتالى:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل الندرة، وفى الفرط بعد الفرط، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» نجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرقب ونشاهد سيلا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المدّوى الذى أحدثته «نوبل» نجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التى لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا فى عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها فى هذا الجانب أو ذاك، لكن المعدلات العامة لا تزال دالة فى تصاعدها.

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعنى شيوع الرواية العربية فى الخطاب الأدبى العالمى وتزايد حضورها الواعد فى المشهد الإبداعى الشامل للكوكب الأرضى. ويكفى أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث نجد للرواية العربية فيها موضعاً بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التى تحولت معها بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام فى أمريكا اللاتينية. والمتخصصون فى السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفى أن تدخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب فى العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنوعها، تجمع ما بين الكتّاب الذكور بالقدر الذى تبرز كتابة المرأة إبرازا خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمرّ على أية مكتبة فى أية عاصمة أوروبية أو غيرها، ولم أكن أجد بين أرفف الروايات رواية عربية واحدة، وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أيام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرفف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد

كبير له معناه. ومن هذا المعنى أنك لن تعدم من يحدّثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موضعا فى مكتبته الخاصة. وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت فى أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كتيّب صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرائى الذى أحدثه نجيب محفوظ فى الأدب العربى المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، فى عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كاتبات عربيات، ويضعهن موضعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كاتبات الدنيا المعاصرة. وقد وصلت بى الفرحة غايتها منذ عامين كذلك، حين كنت فى زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا فى جامعة هارفارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألنى عن نجيب محفوظ وروايته (أولاد حارتنا) تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة فى ذهنى. فها هو طبيب أمريكى، ليس متخصصا فى الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذى لا يمكن أن ينكره أحد، سواء فى دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقة أو الإسهام فى شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية لذلك هى الدلالة التى تصلنا بما أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التى قالها على الراعى ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب المحدثين، أو حين نكرر العنوان الذى أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذى نعيشه بأنه «زمن الرواية». وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائى، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذى ترد فه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أوائلها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه فى عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذى وصلت إليه الرواية فى تجسيد المشكلات النوعية للعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحدسه على كل مستوى، مجاوزة فى ذلك مجال القراءة بين دفتى كتاب إلى مجال المشاهدة على شاشة التليفزيون أو السينما. وذلك فى الوقت الذى يشتكى فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائى العربى ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثم الإضافة إلى الميراث الذى يبدأ منه. وذلك أمر طبيعى، إذ لا يمكن لهذا الروائى إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما فى حاجة إلى الكشف. ولذلك، تتابعت الأجيال بالقدر الذى تتابع ازدهار الرواية العربية وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: ولم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه ، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها فى العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التى أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ برواياته قد أصبح الرمز المضىء للإبداع العربى الذى يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثم تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التى يصفها نجيب

كبير له معناه. ومن هذا المعنى أنك لن تعدم من يحدّثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موضعا فى مكتبته الخاصة. وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت فى أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كتيّب صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرائى الذى أحدثه نجيب محفوظ فى الأدب العربى المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، فى عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كاتبات عربيات، ويضعهن موضعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كاتبات الدنيا المعاصرة. وقد وصلت بى الفرحة غايتها منذ عامين كذلك، حين كنت فى زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا فى جامعة هارفارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألنى عن نجيب محفوظ وروايته (أولاد حارتنا) تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة فى ذهنى. فها هو طبيب أمريكى، ليس متخصصا فى الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذى لا يمكن أن ينكره أحد، سواء فى دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقة أو الإسهام فى شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية لذلك هى الدلالة التى تصلنا بما أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التى قالها على الراعى ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب المحدثين، أو حين نكرر العنوان الذى أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذى نعيشه بأنه «زمن الرواية». وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائى، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذى تردفه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أوائلها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه فى عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذى وصلت إليه الرواية فى تجسيد المشكلات النوعية للعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحدسه على كل مستوى، مجاوزة فى ذلك مجال القراءة بين دفتى كتاب إلى مجال المشاهدة على شاشة التليفزيون أو السينما. وذلك فى الوقت الذى يشتكى فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائى العربى ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثم الإضافة إلى الميراث الذى يبدأ منه. وذلك أمر طبيعى، إذ لا يمكن لهذا الروائى إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما فى حاجة إلى الكشف. ولذلك، تتابعت الأجيال بالقدر الذى تتابع ازدهار الرواية العربية وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: ولم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه ، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها فى العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التى أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ برواياته قد أصبح الرمز المضىء للإبداع العربى الذى يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثم تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التى يصفها نجيب

محفوظ فى روايته الشهيرة بأن آفتها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبرة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغى لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفخروا به، وما يجب أن يؤكدوه فى حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مغامرة الفكر إلى أبعد مدى من الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإظلام والاتباع إلى رقبة نجيب محفوظ كى تجتث هذه الرقبة التى تضىء رأسها بالكتابة فى العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد الغادرة من إشاعة الإظلام والجهالة والتعصب واستبدال التخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، نجت الرقبة وبقى نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسهم هو فى التأثير فى أجياله المتتابعة، والمضى به إلى أفق المستقبل.

تحية إلى نجيب محفوظ فى عيد ميلاد نوبل العاشر، وتحية للكتّاب الذين سبقوه والذين أفاد منهم، وتحية للأجيال التى جاءت بعده، ومضت من حيث انتهى لتضيف إلى ما كتب، تأكيدا لحضور العقل العربى فى حركته المتمردة، خصوصا فى تأبّيه على قوى الإظلام والتخلف والاتباع حلما بالمستقبل الواعد الذى يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد.



محفوظ فى روايته الشهيرة بأن آفتها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبرة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغى لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفخروا به، وما يجب أن يؤكدوه فى حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مغامرة الفكر إلى أبعد مدى من الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإظلام والاتباع إلى رقبة نجيب محفوظ كى تجتث هذه الرقبة التى تضيء رأسها بالكتابة فى العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد الغادرة من إشاعة الإظلام والجهالة والتعصب واستبدال التخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، نجت الرقبة وبقى نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسهم هو فى التأثير فى أجياله المتتابعة، والمضى به إلى أفق المستقبل.

تحية إلى نجيب محفوظ فى عيد ميلاد نوبل العاشر، وتحية للكتّاب الذين سبقوه والذين أفاد منهم، وتحية للأجيال التى جاءت بعده، ومضت من حيث انتهى لتضيف إلى ما كتب، تأكيدا لحضور العقل العربى فى حركته المتمردة، خصوصا فى تأبّيه على قوى الإظلام والتخلف والاتباع حلما بالمستقبل الواعد الذى يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد.



كلمة لجنة القصة*

أبو المعاطى أبو النجا

الأخوات والإخوة:

يسعدنى ويشرفنى أن أتحدث إليكم فى هذه الجلسة باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، وأن ألقى هذه الكلمة نيابة عن مقرر اللجنة ورئيسها الروائى الكبير فتحى غانم الذى لم يتمكن لبعض ظروفه من حضور هذه الجلسة فى موعدها. و إذا كنا نلتقى فى هذه المناسبة، مع هذه النخبة المتميزة من أدباء مصر والوطن العربى، لنحتفل بمرور عشرة أعوام على فوز أديبنا العربى والعالمى الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل، فإن كل فرد فى لجنة القصة كان يعيش دائما خلال هذه الأعوام، بينه وبين نفسه، احتفالا شخصيا بفوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة. فنجيب محفوظ هو شيخ القبيلة القصصية، دون منازع، قبل حصوله على جائزة نوبل، وبعد حصوله عليها. وكل واحد من أفراد هذه القبيلة الكبيرة عرف طريقه إلى روايات وقصص نجيب محفوظ بطريقته الخاصة، وفى زمنه الخاص، قرأها وتعلم منها، وحده، أو بمساعدة عشرات الأدلاء والنقاد الذين أسهموا بجهود مخلصة فى قيادة السالكين إلى دروب عوالمه الفسيحة والمتشعبة. عدد كبير من أفراد هذه القبيلة أتيح له أن يتحدث إلى نجيب محفوظ وأن يسمع منه شخصيا، فخيمته الواسعة المفتوحة كانت تمتد ليس فى قصره أو ديوانه، بل كانت تضرب أوتادها على أرصفة المقاهى، وفى الندوات المفتوحة، لكل عشاق فن الرواية والقصة، دون شروط أو «بروتوكولات». وعبر عشرات السنين أصبح فن نجيب محفوظ، كما أصبحت شخصياته وعوالمه، بل كما أصبح هو بشخصه، جزءا من نسيج حياة المصريين، كما لم يحدث لأديب قبله أو بعده، وجاءت جائزة نوبل لتؤكد صدق ما قام به أبناء هذه القبيلة الواسعة بصدق حدسهم من اختيار نجيب محفوظ شيخا لقبيلتهم الكبيرة والطموحة.

* كلمة لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

وفجأة وجد أفراد هذه القبيلة أنفسهم وقد اتسعت خيمتهم التى كانت تمتد بحدود وطنهم العربى لتصبح فى اتساع العالم، فجأة وجدوا عيون العالم ممثلة فى أضواء صحافته وإذاعته المسموعة والمرئية تحيط بهم من كل جانب، تهتم بما كانوا يظنون أنه مجرد اهتمامهم وحدهم، تتسلل إلى مضارب خيامهم، بل تتسلل إلى خفايا شعورهم وأفكارهم تسأل وتنقب وتبحث! وفى غمرة شعورهم كأنما بالعرى المفاجئ، اكتشفوا أن ماكانوا يظنونه مجرد حدسهم قد أصبح حدس العالم كله، ولم يعد العرى مدعاة للخجل بل أصبح ـ ربما للمرة الأولى ـ مدعاة للفخر، وللثقة بالنفس وبالآخر أيضا. ولأن العالم يدرك بحدسه أيضا أن نجيب محفوظ هذا لا يمكن أن يكون ظاهرة فردية فريدة، وأن نموه فى بيئته الثقافية والحضارية هو دليل جديد يضاف إلى أدلة قديمة على خصوبة هذه البيئة، وعلى عبقرية المكان، وعلى قدرته على إنضاج مثيلاتها من المواهب الأدبية والفنية والعلمية، فقد جاوز اهتمام العالم شخص نجيب محفوظ شيخ القبيلة إلى أفراد القبيلة أنفسهم، وجاءت هذه المفاجأة فى لحظة تاريخية نادرة. فعبر سنوات طويلة، كانت علاقاتنا بالآخر الأوروبى تكاد تنحصر فى اتجاهين لا غير، اتجاه الشك والاسترابة فى هذا الآخر الذى عرفناه غازيا مستعمرا، واتجاه الانبهار بالآخر الذى عرفناه يملك سر التقدم الذى لا سبيل للوصول إليه إلا من خلال تقليده واتباعه! جاءت هذه المفاجأة للمرة الأولى وكأنها تهدينا المفتاح لتصحيح مسار هذه العلاقة، فقد جاء الغرب هذه المرة لاغازيا يسعى إلى السيطرة ولامزهوا بامتلاكه سر التقدم، جاء معترفا ويسعى إلى المزيد من التعرف! وسرى فى روح القبيلة ما يشبه البرق الذى يسرى فى الليالى المظلمة. ولا أظن أننا يمكن أن نجد تفسيرا لهذا النمو والازدهار المفاجئ لفن الرواية والقصة فى وطننا العربى، فى السنوات العشر الأخيرة، سوى لهذا الشعور بالندية والثقة التى منحها فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل لكل أفراد القبيلة الروائية والقصصية.

ولكن ـ أيها السادة ـ ما هكذا فقط تستخلص الدروس، فنجيب محفوظ يقول فى مذكراته التى سجلها الناقد المعروف رجاء النقاش إنه لم يكن يفكر فى جائزة نوبل وهو عاكف على إنجاز مشروعه الروائى الكبير، لأنه كما كان يعتقد هو والكثيرون من جيله، كان يقوم بدور المؤسس لهذا الفن الروائى فى وطنه العربى، والمؤسسون فى العادة لا يفكرون كثيرا فى حصد جوائز عالمية، المؤسسون فى العادة تكون أنظارهم مركزة على الأحوال والأوضاع فى بلادهم، لا يهتمون بأكثر من نقد هذه الأحوال والأوضاع. فالأدب فى جوهره نقد للحياة والمجتمع، ودعوة بلغة الفن لإزالة العوائق أمام نهضة المجتمع، وإتاحة الفرصة أمام قوى المجتمع البانية للتطور وللإسهام فى صنع حضارة العالم وتقدمه.

ومن هنا فقط تأتى الجوائز بمثل هذه المفاجآت لأولئك الصادقين مع أنفسهم ومع شعوب أوطانهم، والمهتمين بقضايا ومصائر هذه الشعوب. وأظن أن هذا هو جوهر الدرس الذى وعاه ويعيه أفراد هذه القبيلة من مثل هذه الاحتفالات بمرور عشرة أعوام على فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل.

واهتمام العالم بأدبنا لن يكون مصدره الحقيقى اهتمامنا بالجوائز العالمية فى ذاتها، بل اهتمامنا بدرس واقعنا وفهمه من خلال درسنا لواقع العالم الخارجى وفهمه بروح الندية، وليس من خلال الاسترابة والشك الدائمين أو مجرد التقليد والانبهار، وتصوير ذلك كله بأمانة وصدق كما فعل نجيب محفوظ.

وأظن أن توصيل مثل هذه الرسالة هو ما يحب أعضاء لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة الذين شرفونى بأن ألقى هذه الكلمة نيابة عنهم فى هذا الاحتفال ـ هو ما يحبون قوله فى هذه المناسبة، وهو أيضا مايحرصون على تنفيذه من خلال عملهم اليومى الدائب، من خلال المسابقات السنوية التى يقوم المجلس الأعلى برصد جوائز لها، والتى ترتبط بأسماء أدباء مصر الكبار الذين أضاءوا فى سماء الأدب العربى كالنجوم. وعلى رأس هذه المسابقات مسابقة نجيب محفوظ للرواية، ومسابقة محمود تيمور للقصة القصيرة، ومسابقة يحيى حقى فى القصة والرواية لشباب الجامعات، ومسابقة يوسف السباعى للنقد الأدبى، وهى كلها مسابقات تسعى إلى اكتشاف أصحاب المواهب فى هذه الفروع، وإلى دعم البارزين فيها. وباستثناء مسابقة شباب الجامعات، فكل هذه المسابقات تجرى على مستوى الوطن العربى كله.

تحية لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ أمد الله فى عمره، وتحية لكم....وشكرا!

العاصفة*

نجيب محفوظ

كان ما كان عندما توسطت الشمس السماء. وكان الجو غاية فى الاعتدال والأمان، ودون مناسبة قالت الشيخة بهية: «قلبى ينذرنى بخوف غادر»، وإذا بهواء خفيف يتسلل إلينا، ويستمر فلا ينقطع ليأخذ أنفاسه، وينشط ويلعب ويعبث ثم يأخذ فى الشدة ويزيد بعد الشدة شدة حتى يتجسد عنفا أغبر ويزمجر فى الأركان وتتردد أصداؤه كالعواء. وأكثر من صوت صاح:

ـ اللهم عفوك و رحمتك.

ولكن انطلق فى الجو طوفان من ريح متضاربة محملة بالأتربة وألوان سرعان ما خضع لها كل شيء، طارت الآنية والأقفاص والكتاكيت من فوق الأسطح وصفقت الأبواب والنوافذ، وامتزج الصراخ بالبكاء، وتداخل النواء فى النباح فى النهيق، ومع كل دقيقة اشتد العنف وتمادى.

وأفلتت الأصوات من معاقلها.

ـ إنها يوم القيامة.

ـ لن نجد البيوت فوق الأرض.

*نشرت فى مجلة «نصف الدنيا» (١٣ سبتمبر ١٩٩٨)، ونشر بعد أسبوعين تعليق نقدى للأستاذ محمود أمين العالم. تنشرهما مرة أخرى هنا جزءا من الاحتفال بمرور عشر سنوات على «نوبل محفوظ».

ـ ها هو الشيطان يكشف عن خبايانا..

واستمر العنف الكونى حتى آمن المذعورون بأن النهاية آتية لا ريب فيها. ومس الانزعاج عقل شيخ الحارة وقلبه. وكى يقنع نفسه بأنه يؤدى واجبه صاح بصوت ضاع فى الصخب:

ـ أغلقوا الدكاكين.. أغلقوا الأبواب والنوافذ.. لايبق أحد فى الطريق. وآوى إلى صحن الزاوية.. تبادل مع الإمام نظرة حائرة، وسأله أحد اللاجئين إلى الزاوية:

ـ ماذا أنت فاعل يا شيخ حارتنا؟

فأجاب بنبرة غاضبة:

ـ نبدأ العمل عندما تسكت العاصفة..

ـ ولكننا لم نشهد مثل ذلك من قبل.

فصاح به:

ـ لست مسؤولا عن الرياح.

وراحوا يتخيلون أحداثا كثيرة فسالت دموع غزيرة. وأراد رجل أن يشارك فى الغيب فمضى يحدث من معه عن حلم رآه أمس، على حين اشتدت العاصفة وتمادت فهتف رجل بلغ منه اليأس منتهاه أن دعونا من الأحلام فقد اكتسح الواقع كل حلم.

وتواصلت العاصفة حتى المغيب وقيل حتى هبوط الليل.. وذهبت كما جاءت بغير تخمين أو حدس. يا سبحان الله. آوى الكون إلى الصمت الثقيل كأنما يفصح بصمته عن أسفه. وضج المكان بضوضاء السلامة وجعلت الأضواء تطل من النوافذ والأركان، وصدرت عن الحارة تنهيدة عميقة طويلة اشتركت فيها جميع الصدور. وإذا بصوت الشيخة بهية يرتفع متهدجا: «ما ضاع ضاع وعليه العوض». وغضب شيخ الحارة وصاح بعصبية:

ـ كفّى عن النكد وحسب الناس ما بهم.

ولكن الأصوات تجاوبت محفوفة بما يشبه الاستغاثة، هو الخراب والنهب والسلب، ضاعت الأموال وهتكت الأعراض.

وتابع شيخ الحارة تلك الأصوات بقلق شديد. ومضت الأصوات تؤكد أن اللصوص زحفوا من الحفر والثقوب ومن حيث لا يتوقع أحد، وازدادوا عددا وضخامة حتى سدُّوا عين الشمس، وأنهم انتهزوا فرصة هبوب العاصفة بل قيل إنهم الذين أثاروها واستدعوها من مكانها فى السماء.

وحصل هرج ومرج وحزن شديد، ولم تعد الحيرة تفرق بين الشيخة بهية وشيخ الحارة.

واجتمعت قلة ممن ظلت ثيابهم عند باب الحصن القديم، يتبادلون الهمس والشد على الأيدى فى الظلام، ويتطلعون بعزم ونفاد صبر إلى طلوع الفجر.

«العاصفة»: شهادة نجيب محفوظ على العصر؟!

محمود أمين العالم

شغلتنى قضايا الفكر طوال السنوات الأخيرة عن النقد الأدبى رغم متابعتى - ما أمكن - لما يُنشر من إبداع أدبى، ورغم تعليقى السريع أحيانا على البعض منه، خاصة عندما يطلب منى ولا أملك الاعتذار. على أننى ما إن انتهيت من قراءة قصة قصيرة بعنوان «العاصفة» لنجيب محفوظ فى عدد ١٣ سبتمبر من مجلة «نصف الدنيا»، حتى وجدت قلمى يرغمنى على أن أكتب عمّا غمرتنى به قراءة هذه القصة القصيرة من بهجة استمتاع عميق تمتزج فيه الرؤية المعرفية الواعية، بالقيمة الجمالية المركزة الرفيعة.

كدت أستشعر فى هذه الجوهرة الصغيرة خلاصة مركزة للتاريخ الروائى لنجيب محفوظ، على تنوع تجلياته، الذى تمثل فى النبع الشعبى الذى يعبر به دائما عن الأصول والجذور الأولى للأحداث والقيم المتصارعة فى أغلب رواياته. وفى الرفيف النقدى للرموز التى تومئ دائما - ولا تكاد تشير - إلى ما يريد أن يقوله هذا الفن الخبيث؛ الفن الروائى - على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه فى ثلاثيته - إن صدقت ذاكرتى - وفى الإحساس الكلىّ الذى يفجّره الامتزاج والتداخل بين الإنسان والطبيعة، بين الفرد والكون، بين المحلى والعالمى فى كثير من رواياته، وأخيرا فى هذا الأفق المفتوح دائما على المستقبل، الممكن بل الضرورى شبه القدرى. لو توفرت إرادة الفعل العارف بل غير العارف فى كثير من الأحيان، بهذه الأبعاد الأربعة تتشكل - فى تقديرى - بأنحاء وتنويعات مختلفة متجددة، القسمات الرئيسية لرؤية نجيب محفوظ الفكرية ورسالته الوطنية وخصوصيته الفنية الفكرية. وقصة «العاصفة» لا تبدأ بالتعبير الأسطورى غير المحدد «كان ياما كان»، مثل حكاياتنا بل تبدأ بتعبير محدّد حاسم هو «كان ما كان». إنه يقين حادث و «ما كان» هو لحظة زمنية

الاجتهاد أو ذاك فى الرأى، حول هذا الحدث أو ذاك من تاريخ مصر، أو حول الموقف منه، ولكن يبقى دائما التقاؤنا المتجدد حول احترام حرية التفكير والتعبير والاعتقاد والنقد والاختلاف والإبداع، كما يبقى ويتصاعد نضالنا المشترك لتعميق هذه الحريات فى عقول وممارسات شعبنا ومؤسسات مجتمعنا، ولتكن هذه الكلمات فى النهاية تحية إعزاز واعتزاز بنجيب محفوظ كنزا غاليا من كنوزنا الفكرية والوطنية والإنسانية، وتهنئة متجددة له بمناسبة مرور عشر سنوات على حصوله على جائزة نوبل.



مرايا نجيب محفوظ*

روجر ألن**

- ١ -

طبعت أحدث روايات نجيب محفوظ، (ميرامار)، قبيل نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ مباشرة. وهى تستمد ذلك الاسم من بنسيون فى الإسكندرية؛ حيث تتباين علاقات مجموعة من شخصيات الرواية بفتاة ريفية اسمها زهرة، وتعد (ميرامار) آخر رواية فى سلسلة أعمال تبدأ بـ (اللص والكلاب) ١٩٦١. وفيها يظهر محفوظ اهتماماً متزايداً بالفرد، وبدوره فى المجتمع الذى يحيا فيه، وبحثه عن معنى الحياة وغايتها[1]. وكانت حرب يونيو ١٩٦٧ كارثة مذهلة للعالم العربى كافة كما كان أثرها عميقاً لدى جمهرة المثقفين. وبعض أفكار محفوظ الخاصة عن الكارثة وردود أفعاله تجاهها ترد فى هذا العمل الذى نعالجه فى هذا المقال، وستتجلى فيما يلى؛ ويبدو واضحاً من هذه التعليقات وغيرها أن استغراقه فى هذه المأساة اقترن بمسؤولياته فى القطاع الثقافى فى ج.ع.م مما حال بينه وبين تأليف الروايات خلال تلك الفترة[2]. وبدلاً من ذلك، صرف اهتمامه إلى كتابة سلسلة متناثرة ظهرت بانتظام على الصفحة الأدبية فى «الأهرام» و«الهلال». وأحدث قصصه هذه قد جمعها فى مجموعات (تحت المظلة) ١٩٦٩، و (حكاية بلا بداية ولا نهاية) ١٩٧١، و (شهر العسل) ١٩٧١.

وتذكر أولى هذه المجموعات تحديداً على صفحة العنوان أن قصص المجموعة كلها ظهرت بالفعل للمرة الأولى بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧، والحق أن بعض الأحداث المزعجة والمذهلة التى تحدث فى هذه المجموعات الثلاث جميعاً

* Muslim World, April, 1972, 115-125.

** ترجمة: أحمد إبراهيم الهوارى، كلية العلوم الإنسانية بجامعة الإمارات العربية.

تكشف بوضوح تام عن الصدمة التى نجمت بفعل حرب ١٩٦٧ وعقابيلها على محفوظ. ففى (تحت المظلة) وهى القصة التى تحمل عنوان المجموعة نجد اثنين يمارسان الحب على قارعة الطريق وقد دفنا أحياء. وفى «وليد العناء»، من مجموعة (شهر العسل) يقتل الوليد أربعة من الرجال المسلمين بقبضته[٣]؛ وفى «نافذة فى الدور الخامس والثلاثين»، فى الاحتفال بعيد ميلاده، يلقى عجوز فى الثمانين من العمر بنفسه من النافذة فيلقى حتفه على مرأى من جميع مدعويه.

وفى ضوء مثل هذه القصص يبدو عمل محفوظ الأخير ممثلاً لتحول ذى دلالة.

وهذا العمل الموسوم بـ (المرايا)، ظهر للمرة الأولى فى الأول من مايو ١٩٧١، فى مجلة «الإذاعة والتليفزيون» وهى مجلة جيدة الطباعة إلى حد ما، واستمرت منجمة لعدة شهور[٤]. واشتملت كل حلقة على لوحتين أو ثلاث لشخصيات قصصية تمثل «أنماطاً» مصرية متباينة، من خلال خبرة الراوى الخاصة، وكل لوحة صحبتها صورة بريشة «سيف وانلى»، وذكر محررو وزراة الإعلام قبل كل خبر أن محفوظ لايعد عمله الأخير رواية، إلا أنهم Episode يستخدمون مثل هذا الوصف مستعملين المصطلح بأوسع معانيه. وثمة على وجه الإجمال أربع وخمسون شخصية من مجالات الحياة المختلفة فى مصر ممن تقاطعت مسارات حياتهم مع حياة الراوى فى فترات مختلفة: أطفالاً، وفى المدرسة، وفى الجامعة، ومدرسة الحقوق، وفى المظاهرات، والسياسة، والحب، وفى المجتمع على وجه العموم. ومحصلة هذا كله تبدو أقل من أن تكون محاولة لتقديم صورة لتطور مصر السياسى والفكرى خلال النصف الأول من هذا القرن فى مظهر قصصى.

وفى المقال الأول من هذين المقالين، سوف نصف الخلفية العامة للعمل وبعض الشخصيات التى تظهر أخبارها فى اللوحات العشرين الأولى. وفى المقال الثانى، سوف ننظر فى بقية الشخصيات، ومن ثم نناقش تقنية المؤلف ومكان هذا العمل فى نتاجه.

ـ ١ ـ

من بين شخصيات اللوحات التى يرسمها الراوى فى القسم الأول من هذا العمل؛ تلاميذ مدارس، وطلاب، وأساتذة، وإداريو الجامعة، وكتاب وصحافيون وأطباء، ورجال شرطة، وربات البيوت. ويأتى بعضهم عرضاً فى مناقشاته لفترة قصيرة فحسب، فى حين يترك الآخرون لديه انطباعاً مستمراً طوال حياته. وإبان وصف الشخصيات، يمدنا الراوى أيضاً بقليل من التفاصيل حول حياته الخاصة. فقد ولد فى حى الحسين ثم انتقل إلى العباسية وهو يافع. وهناك اتخذ عدداً من الأصدقاء من أبناء حى العباسية. ويشكل هؤلاء عدداً لابأس به من الشخصيات صورت فى هذا القسم من العمل. ويذهب الراوى إلى الجامعة برفقة غير واحد من زملاء المدرسة، وفى هذه البيئة الجديدة يقابل حشداً من الأصدقاء الجدد، بالرغم من أن علائقه لم تنقطع بالقدامى والمثقفين الآخرين ممن قاموا بدور كبير فى تطوره الفكرى الخاص. ومن خلال بيئة الصالونات واللقاءات التى عقدها هؤلاء المفكرون البارزون فى منازلهم ومكاتبهم يتزود القارئ بقدر عظيم من المعرفة بالتيارات الفكرية والسياسية التى كانت سائدة فى مصر إبان النصف الأول من هذا القرن. على نحو ما يعبر الراوى نفسه:

> وما أكثر من عرفت من أهل الفكر في ذلك الصالون العتيد، ومازلت حتي اليوم أتردد عليه وإن تغير مكانه وزمانه. وثمة ذكرى لاجتماع فيه ترد علي الخاطر بوضوح ويسر كلما استدعتها الظروف والأحوال[٥].

ويلتقى الراوى وأصدقاؤه فى هذه الصالونات أو فى مجموعات فى المقاهى ويناقشون الأحداث الجارية والأزمات الكبيرة فى التاريخ المصرى على امتداد النصف الأخير من هذا القرن. وفى معظم هذه الفترة وقعت البلاد تحت الاحتلال البريطانى، وسرعان ما يتعرف الراوى ـ الذى قدم حديثاً بين تلاميذ مدرسة العباسية ـ الثكنات البريطانية فى منطقة العباسية حيث يعيش الأجانب «بخوذاتهم الطويلة وشواربهم المبرومة»، وبينما الراوى ورفاقه فى ريعان الصبا إذ تقوم ثورة ١٩١٩ تأييداً لسعد زغلول:

عرفت لأول مرة، فعل «القتل» في تجربة حية لا في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن الرصاصة في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضاً «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو الإنجليزي....... ورأيت الجثث بالعشرات مطروحة في جوانب الميدان، ورأيت الدم البشرى يلطخ الملابس وأديم الأرض، وسمعت الحناجر وهي تهتف من الأعماق «يحيا الوطن» ونموت ويحيا سعد...(٦).

وتشهد السنوات التالية صعود الوفد وزغلول سدّة الحكم، يعقبها دسائس العائلة المالكة إبان مختلف الحكومات المتعاقبة للوفد بقيادة مصطفى النحاس والليبراليين بقيادة محمد محمود فى آخر العشرينيات، وإبان فترة حكم الطاغية إسماعيل صدقى الذى أمسك بقبضة خانقة على أفكار الناس ومشاعرهم، وهم فى بداية الثلاثينيات؛ وبينما تسمح فترة الحرب العالمية الثانية لزمرة من المصريين بالثراء الفاحش من خلال علاقات شرعية ومشبوهة بساكنى الوطن زمن الحرب فإنها تطرح مشكلة بالنسبة إلى غيرهم؛ فهل كان على هؤلاء أن يساندوا من يناهضون قوة الاحتلال البريطاني؟ أو بعبارة أخرى هل يقدمون دعمهم ضمناً للفاشية؟ أم أن عليهم أن يعتبروها ظروفاً استثنائية، بينما يشق روميل طريقه دون هوادة عبر شمال أفريقيا؟ وتفرض الأحداث التى أفضت إلى حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ على الوفد أن يقدم إجابة حيث استخدمت الدبابات البريطانية فى تهديد القصر الملكى حتى يتم فرض النحاس رئيساً للوزراء:

وكانت حادثة ٤ فبراير قد هزتني من الأعماق. ورمت بوفديتي في أزمة خانقة. وصارحت صديقي بذلك فقال لي:

ـ إني أعتقد أن مصطفى النحاس قد أنقذ الوطن والعرش.

فقلت بأسي «تصور أن الدبابات البريطانية تجيء بزعيم البلاد رئيساً للوزارة!»

فقال بإصرار:

ـ لقد كان الإنجليز أعداءنا ولكنهم اليوم يقاتلون في الجانب الذي نرغب في أن ينتصر.

ـ ثمة خطأ يفري روحي كالسم.

فسألني:

ـ أتود للفاشية أن تنتصر كما يود الملتفون حول الملك؟

ـ كلا طبعاً......

فانظر إلي ٤ فبراير إذن على ذلك الضوء(٧).

وتشهد فترة بعد الحرب لغطاً سياسياً متزايداً مع كثرة التغيير للحكومة وتصاعد إرهاب الإخوان المسلمين، كما تشهد فى آخر الأمر الأغلبية الوفدية فى ١٩٥٠، وفى محاولة واضحة لاسترداد بعض من شعبيته السابقة يلغى الوفد بزعامة النحاس معاهدة ١٩٣٦ مع بريطانيا، وفى ذلك اليوم قاد رئيس الوزراء مسيرة شعبية ضخمة، فى حين سادت الشعب مشاعر الحب لوطنهم والتضحية بأنفسهم فداء له. فى ذلك اليوم سرت نفحة فى وادى النيل من روح ١٩١٩(٨).

غير أن الوفد فقد كثيراً من جاذبيته بين المثقفين خاصة، وفى هذا القسم من العمل سوف نوضح التبدلات التى طرأت على بعض الشخصيات الرئيسة من المثقفين. تلك الصورة التى أوردها الراوى لهذه الحقبة:

قال رضا حماده:

ـ أصبح الوفد كزعيمه فهو شيخ هرم طيب يزحف عليه العجز والتدهور.

فقال سالم جبر:

ـ لايمكن أن تدوم الحال على هذا المنوال، فماذا عن الغد؟

فقال زهير كامل:

ــ مازال الوفد أفضل الجميع وسيضطر الملك إلى استدعائه عاجلاً اتقاء لانفجار ثورة شاملة.

فقال سالم جبر:

ــ الثورة أفضل من الوفد.

فقال رضا حماده:

ــ وفي الانتظار الإخوان والشيوعيون.

فقال زهير كامل بحدة:

ــ لا أغلبية لهؤلاء أو أولئك[٩].

ويتغير الموقف عقب ثورة يوليو ١٩٥٢، فعدد من الشخصيات التى صورتها (المرايا) يقاسى من عمليات التطهير والعزل المتلاحقة. ويبدو عدد من أصدقاء الراوى، ممن حقق ثراء بالفعل وكان لهم تأثيرهم فى حقبة ماقبل الثورة، شديد الامتعاض من تدابير الحكومة الجديدة. إلا أن هؤلاء لم يكونوا وحدهم فحسب، ذلك أن سالم جبر، الكاتب الصحفى الشيوعى، يحسب أن الثورة لم تصل فى مسارها إلى المدى الذى تحقق به أهدافها:

ذهب الملك وحل محله عدد غير محدود من الملوك!

... أما توزيع الأرض على الفلاحين فمن شأنه أن يقوي غريزة الملكية المتوارثة من عصور الظلام!....

ــ هاهم يقضون علي القوى الإيجابية في الأمة فلا شيوعية ولا إخوانية ولا أحزاب، فعلى من يعتمدون في تحقيق سياستهم؟ ولم يبق إلا الموظفون المأجورون وسيقيمون بنيانهم على قوائم من قش...[١٠].

وشبيه بعيسى الموظف الحكومى فى رواية محفوظ (السمان والخريف ــ ١٩٦٢) الذى تعرض للتطهير من الخدمة عقيب الثورة، والذى يشعر باستياء نحو القادة الجدد وأهدافهم، يعانى كثير من شخصيات (المرايا) من فقدانهم وظائفهم أو ممتلكاتهم، ويأتى الاختبار الحقيقى على الأقل، فى بادئ الأمر، إبان الأزمة فى العدوان الثلاثى ١٩٥٦، وكارثة يونيو ١٩٦٧. وفى مواجهة هذين الحدثين كليهما، يسمح الراوى لنفسه أن يورد بعض التعليقات النادرة حول مشاعره الشخصية إبان هذه الفترة:

كنت في تلك الأيام ألتمس مجامع الزملاء والأصدقاء كما يلتمس المحترق مادة ــ غطاء أو تراباً أو ماء ــ ليطفئ به النار المشتعلة في ملابسه... وكان الحديث يدور حول النكسة، تحديد أبعادها، أسبابها، واستقراء الغيب عنها[١١].

وحول موقفه المضاد للثورة:

وكان «سالم جبر» من بين الذين سروا في أعماقهم بالكارثة التي حلت بالوطن في ٥ يونيو ١٩٦٧! وهو موقف غريب ولكن تبناه جميع أعداء الثورة..[١٢].

وهكذا، فتاريخ مصر فى غضون النصف الأول من هذا القرن، يوصف، ويناقش، ويسبك فى أخبار من خلال لوحات شخصيات (المرايا). ومما لابد منه أن يكون ثمة تعليقات من القوى المؤيدة (للثورة). فالولايات المتحدة يأتى ذكرها فى معرض شئ من النقد، ومع ذلك نجد أحد الشخصيات عقب عدوان ١٩٥٦ وهو جراح ثرى ومشهور، يعزو فى ثقة انسحاب قوى العدوان إلى الضغط الأمريكى، بينما يعترف بعض أصدقاء الراوى من الذين يذهبون إلى لوس أنجلوس لدراسة السينما عند عودته بأن الأمريكيين يتحلون بسجايا جديرة بالاحترام. وينبغى عدم إغفال اهتمامهم بالشرق الأوسط! ويواجه قرار أحد الأطباء الشبان بعزمه على الهجرة إلى الولايات المتحدة بالاحتجاج.

وعندما يخاطبه أحد شخصيات المرايا ما أسعد إسرائيل بكم، يحتج الشاب وهو يقول إنه يتحدى إسرائيل أن تفعل بالوطن أسوأ مما فعله المصريون بأنفسهم! وتقع الشيوعية تحت النظرة الساخرة لسالم جبر فى اللوحة الخاصة به:

قال مرة والحنق يلتهم قلبه:

ــ الشيوعية نظام عظيم حقاً ولكن ماهو الإنسان الشيوعي؟

هو شئ ميكانيكي لا إنسان حي!

وبغير حياء سألني مرة:

ــ لم يود الناس أن يهاجروا إلى الولايات المتحدة؟

فأجبت بسخرية واضحة:

لأنهم يجدون هناك الخبز والحرية.

فقال بامتعاض:

لاقيمة للحياة بلا حرية، فلا تكن متعصباً.

فقلت وأنا أضحك:

ــ أنت الذي علمتني ذلك!

فقال بمزيد من الامتعاض:

ــ متنا.. متنا.. فمتى نبعث؟!..[١٣].

إن السياسة والقضايا الجارية هى الموضوعات الرئيسة للنقاش فى الصالونات، والمقاهى، واللقاءات. ولكن ثمة موضوعات أخرى تطرح من خلالها أيضاً. والدين من الموضوعات التى يندر طرحها، وربما تكون موجة اللاأدرية التى يصفها الراوى بأنها موجة جارفة فى الكليات والجامعات مسؤولة عن هذه الحقيقة. وفى أول الأخبار خاصة الذى يعرفنا بالأستاذ إبراهيم عقل، نعلم أن أطروحته للدكتوراه التى قدمها للسوربون كانت هدفاً لهجوم ضار فى مختلف الصحف؛ فقد اتهم باصطناع آراء المبشرين الغربيين للطعن فى الإسلام، وقد أفضى ذلك إلى المطالبة بطرده من الجامعة. وفى حادثة تشترك عناصر معينة منها ــ على مايبدو ــ فى ردود الفعل التى نشأت عن كتاب طه حسين (فى الشعر الجاهلى) ١٩٢٦، نجد زملاءه فى الجامعة يتحلقون حوله وينجحون فى احتواء الحادثة حتى تهدأ العاصفة. ويظهر الدين أيضاً فى صورة ضوئية منعكسة إلى حد ما فى شخصية زهران حسونة، تاجر السوق السوداء الذى قسم حياته فى اطمئنان إلى قسمين لدرجة يبدو فيها أن ليس ثمة تناقض بين سرقة أصحابه وكونه مسلماً ورعاً، على نحو مايوضح للراوى:

فأجابني بثقة:

ــ للدنيا أسلوب في المعاملة وللآخرة أسلوب آخر.

ــ ولكن الله لايمكن أن يرضى عن تجويع الفقراء.

ــ إني أكفر بالصلاة والصوم والزكاة فماذا تريد؟...

وكنت أتابعهم وهم يصلون في المقهي؛ يركعون ويسجدون، وتلمس جباههم الأرض خشوعاً وامتثالاً. وكنت أتابعهم بعين ساخرة وأتذكر كم أنهم أوغاد لصوص لا يحق لهم أن يبقوا ساعة واحدة فوق سطح الأرض[١٤].

وهذا المناخ الفكرى لدى بعض الشخصيات، ومنها بلال البسيونى الطبيب الشاب الذى يهاجر أخيراً إلى الولايات المتحدة ــ وهو المناخ الذى نسخت فيه المعتقدات الدينية وحلت محلها معتقدات أخرى إنسانية وسياسية تبدو أكثر وفاء بحاجات المستقبل ــ يقود إلى تأييد العلم بوصفه منقذ البشرية فى معضلتها الحاضرة:

ــ لا منقذ لنا سوى العلم... وهو يواجه المشكلات الحقيقية التي تعترض مسيرة الإنسانية، أما الوطنية والاشتراكية والرأسمالية فتخلق كل يوم مشكلات نابعة من أنانيتها وضيق نظرها وتبتكر لها من الحلول ما يضاعف في النهاية من حصيلة المشكلات الحقيقية... فالعلم، باستثناء علم الحرب والهلاك،... لجميع البشر[١٥].

لقد لفتنا الأنظار لتونا إلى أن كثيراً من الشخصيات التي صورت في هذا العمل تنعقد صلتها بالراوي إبان تعليمه. فهو يصف لنا بشيء من التفصيل أصدقاء طفولته في حي العباسية، في حين أنه يعرض للحي صورة دافئة حنوناً بما فيه من «الحقول المترامية والحدائق الغناء» و «قصور كالقلاع وشوارع شبه خالية يجللها صمت ووقور» وهو يلتقي ببعض الأصدقاء في المدرسة الثانوية. وعندما يذهب إلى الجامعة بوصفها مؤسسة، فنحن لا نعلم إلا النزر اليسير، فثمة تحفظات حول الأساتذة الموغلين في الانتهازية ممن تقلد المناصب الحكومية أو الوظائف الرفيعة، ويصف الراوي محاضرات الأستاذ إبراهيم عقل بأنها أقرب إلى التوجيهات العامة منها إلى المحاضرات الدسمة التي يلقيها علينا زملاؤه. غير أن الراوي ربما كان أكثر تحديداً فيما يتصل بافتقاد نظام الامتحانات للعدالة:

علينا أن نذكر أننا سنمتحن في كل مادة تحريرياً وشفوياً معاً. وعلينا أن نذكر أن من حق مجلس القسم تعديل نتيجة الامتحان ـ بصرف النظر عن الدرجات الحاصل عليها الطالب ـ لتتفق مع مستواه العام كما يقرره الأساتذة. كل ذلك يضعنا تحت رحمته بلا مراجع ولا معقب(١٦).

وربما كان أكثر الموضوعات جاذبية للطلبة في ذلك الوقت ظاهرة جديدة تماماً هي ظاهرة الطالبات. ويقدم الراوي انطباعاً واضحاً بأن الحرية الجديدة التي منحتها الفتيات بدخول الجامعة أعطت بقية زملائهن الذكور انطباعاً خاطئاً عنهن: خاصة سعاد وهبي، وهي فتاة محبوبة مفعمة بالحيوية على نحو جذاب نشأت في بيئة شديدة التحرر، وما أن تصل إلى قاعة المحاضرات حتى تحدث من الإثارة مايفقد القاعة وقارها إلى حين:

وكانت تتعمد أن تدخل القاعة متأخرة بعد أن نستقر في مجالسنا ويتهيأ الأستاذ لإلقاء محاضرته، ثم تهرول كالمعتذرة فيرتج ثدياها النافران فتشتعل الفتنة في الصفوف وتند عنها همهمات كطنين النحل(١٧).

وتقدم الشخصيات نفسها للراوي، أحياناً، بصفته كاتباً مقتدراً ووجهاً لامعاً في عالم الثقافة. ومن هذا القبيل ثريا رأفت، زوجة أحد أصدقاء الراوي في الجامعة، تأتي لرؤيته تحت ذريعة مشروع ثقافي يخامر عقلها، لكن الحقيقة أنها جاءت بحثاً عن رفيق آخر غير زوجها. والشخصية الثانية جاد أبو العلا، وهو تاجر احترف كتابة الرواية، ولوحته التي رسمها الراوي تفتح صندوق بندورا * على عالم الثقافة في مصر. وجاد أبو العلا يرى في نفسه كاتباً موهوباً، وبعد أن يكتب تجارب رواياته بنفسه، يوظف ثروته العريضة التي جمعها من التجارة ثم يعرضها على آخرين ليكتبوا له أجزاء كبيرة من أعماله الروائية، ومن ثم يدفع للنقاد لتقريظها في مراجعاتهم النقدية، وللمعدين لإعدادها للإنتاج التليفزيوني والسينمائي.

وفي مثل هذا الصنيع يستخدم عدداً من أصدقاء الراوي. وها هو ذا، على سبيل المثال، عبده البسيوني، والد الطبيب الشاب الذي ذكرناه آنفاً، يعلق على الموقف:

ـ لديّ مشروعات ترجمة لا حصر لها، كتب، مسرحيات، قصص سينمائية...

ـ عظيم... عظيم...

ـ قيل لي إنه لا جدوى من العرض وحده؟

فتساءلت متبالهاً:

ـ ماذا تعني؟

ـ قيل إن الوصول قد يقتضي مالاً ولا مال لدي!

ـ لاتصدق جميع مايقال!

ـ أو أن أكتب مقالات نقدية تقديراً للبارزين في المؤسسات.

ـ قلت لاتصدق.

ـ أنا علي استعداد لتقرير أن أي بغل فيهم أعظم من أحمد شوقي، ولكن المتنافسين في

* بندورا: امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشري، بعد سرقة بروميثيوس للنار، وأعطاها علبة (Pandora's Box) ما إن فتحتها بدافع الفضول حتى انطلقت منها جميع الشرور والرزايا، فعمت البشر. المترجم.

التقدير لم يدعوا مجالاً لشخص مثلي لم يعرف كناقد من قبل!. وفضلاً عن ذلك فلست إذاعياً ولاتلفزيونياً لأدعوهم إلي برامج أو أعرض أعمالهم، فلم يبق أمامي إلا الطريق الطبيعي – وهو كما تعلم – غير طبيعي[١٨].

ومن قبل الثمن من جاد أبو العلا «زهير كامل»، وهو أديب تحول إلى صحافى يزود القسم الأول من هذا العمل بأوضح نموذج للانتهازى العريق. فهو يكتب سلسلة دراسات نقدية حول روايات جاد أبو العلا قال عنها عبده البسيونى فى صراحة تامة إن مثل هذا العمل لايجرؤ على كتابته إلا مومس! إنه زهير كامل الذى يبدى واحداً من أشد التعليقات نفاذاً فى النص حين يقول:

يتساءلون كثيراً عن سر ازدهار المسرح، أندري ماهو سر ذلك السر أننا صرنا جميعاً ممثلين!![١٩].

ومن ثم، فنحن نرى الراوى فى (المرايا) يصف المؤسسات و «الأنماط» من خلال رؤيته الخاصة. ونحن أيضاً من خلال هذه العملية نعرف القليل عن معتقداته الخاصة؛ فهو يصف غرامياته مع النساء التى هى أحياناً مجرد غزل، وفى أحيان أخرى، أشد خطراً، ومن ذلك، على سبيل المثال، ثريا رأفت، وهى فتاة يولع بها الراوى لا لشئ إلا ليكتشف أن أحد معارفه * اغتصبها وهى فى سن البراءة:

وكان حبي القديم قد استنفد طاقتي للحب الحقيقي. وكانت تلك الهفوة مما لا يغتفر علي أيامنا. كنا نحارب طبقات كثيفة من الماضي العتيق كلما تلاشت طبقة برزت تحتها طبقات راسخة تتطلب المعاناة والعناء لقهرها. كان علينا أن نقطع خمسة قرون أو ستة في ربع قرن[٢٠].

وربما تكون فراسة الراوى فى صديقه «رضا حماده» هى التى تعطينا أوضح لمحة عن الراوى وقيمه:

ولا غرابة في أن تبهرني الأخلاق البناءة كرجل عاصر فترة انهيار في الأخلاق والقيم لانظير لها حتي خيل إلي في أحيان كثيرة أنني أعيش في بيت كبير للدعارة لا في مجتمع. ففي رضا حماده عرفت رجلاً نقي النوايا والسلوك، نزيهاً مخلصاً، آمن طيلة حياته بمبادئ لا يحيد عنها كالحرية والديمقراطية والثقافة إلي عقيدة دينية مستنيرة متطهرة من شوائب التعصب والخرافة[٢١].

وليس غير زهير كامل، الأستاذ الانتهازى الذى يتحول إلى صحفى وناقد، من يطلق انفجاراً مماثلاً فى مشاعر الراوى الخاصة: أما بقية الشخصيات فهو يصورها بمزيد من الحياد وبعض هذه الشخصيات بالفعل، مثل عيد منصور، مغتصب ثريا رأفت، يدخل اللوحات الخاصة بالشخصيات الأخرى بطريقة هامشية إلى أن يحظى بوصف تفصيلى فيما يلى من السرد.

– ٢ –

تتبدى هذه السلسلة الطويلة المتتابعة من الشخصيات، وبتتابعها يواصل الراوى تعريف قرائه بمزيد من الأشخاص يتخذون أوضاعهم داخل المواقف التى فرغ الراوى من وصفها وزودها بكثير من الشخصيات التى يتكرر ظهورها من آن إلى آخر خلال السرد. فمن طفولته فى حى العباسية الراقى يبرز كثير منهم، وثمة شخصيتان من بينهم تعدان من بين شخصيات العمل الرئيسة التى تتصف بالشر. فهذا «سيد شعير» الذى يعاشر البغايا، ويوزع المخدرات، ويفتتح مقهى أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحقق ثروة كبيرة. وهنالك أيضاً «عيد منصور» الذى اغتصب «ثريا رأفت» قبل أن تصبح صديقة للراوى. وفى «عيد منصور» يتمثل قدر كبير مما يمقته الراوى على المستوى الشخصى. ومن ثم فهو يصوره بتفصيل كبير:

فنشأ عملياً، صارماً، ذا عقل نفعي، وبلا قلب، ومازال كذلك حتي اليوم والغد. ومنذ الصغر اتخذ من القرش معبوداً ومقياساً للرجولة والتفوق،

* «عيد منصور» – الرواية ص ٣١٠، المترجم.

ولم يتسع قلبه إلا لذلك المعبود الأوحد. وكما قلت فهو الصديق بلا صداقة. صديق بحكم الجوار والزمالة واللعب وعشرة العمر ولكن بلا عاطفة ولا مودة ولاحب حقيقي، يضحك للكارثة كما يضحك للنكتة.

وهكذا هو، أنانى حقود حتى إن كارثة يونيو ١٩٦٧ تهيئ له فرصة ليشمت بالمصير المحتمل للثورة المصرية.

ونلتقى فى أيام الدراسة بناجى مرقص، أكثر الطلاب نبوغاً طوال العام؛ طرده أبوه لاشتراكه فى مظاهرة؛ ونتيجة لذلك يعجز الصبى عن أن يواصل تعليمه وتنتهى حياته موظفاً صغيراً فى الخدمة المدنية. كما نلتقى كذلك باثنين من أساتذة الراوى فى المدرسة والجامعة كليهما ـ غانم حافظ مدرس التربية البدنية فى المدرسة * وأخيراً الأستاذ الكبير ماهر عبد الكريم. وعلى القارئ أن ينتظر طويلاً قبل الوصول إلى اللوحة المعبرة عن هذا الشخص الذى يقوم ـ فيما يبدو ـ بدور مؤثر فى حياة وتطور كثير من الشخصيات فى المجال الثقافى والفكرى ممن صورهم الراوى فى هذا العمل، حتى إن وصف الراوى للزيارة التى قامت بها لمنزله ابنة إحدى صديقاته الأمريكيات، وتفنيده لإشاعة تورطه فى مؤامرة سياسية قد شغل مساحة زمانية ومكانية كبيرة من هذه اللوحة، وربما كان الشئ الممعن فى الغرابة أن ننسى أن اللوحة التى رسمها الراوى لهذه الشخصية لا تخبرنا عنها إلا بالقليل.

ثمة مكان آخر يفضل رفاق الراوى وأصدقاؤه اللقاء فيه هو مقهى الفيشاوى الشهير (وإن كان قد تغير الآن إلى حد كبير) فى خان الخليلى، السوق التجارية المشهورة[٢٢]، بالإضافة إلى الصالونات الفكرية والأدبية لأمثال ماهر عبدالكريم، وسالم جبر، وجاد أبو العلا. وهنا يقضى كثير من الشخصيات الساعات فى الغرزة أو حلقة الحشيش. فهناك، على سبيل المثال، يعلم «عدلى بركات» أحد سكان العباسية، وهو غارق فى غيبوبة العقاقير المخدرة بنبأ وفاة أبيه المتوقع الذى طال انتظاره. بيد أنه من خلال سلسلة متكاملة من اللوحات

فى منتصف هذا العمل يتعرف القارئ بيئة جديدة وحقبة مختلفة من حياة الراوى الخاصة، تلكم هى خدمته فى الوظيفة. وهذه اللوحات لا تقدم سلسلة من الشخصيات الجديدة ذات الحيثية فحسب، بل تقدم كذلك نظرة كاشفة لحياة الموظف وأخلاقياته. حيث تشكل الوظيفة وضعاً له وجاهته يطمح إليه كثير من المتعلمين المصريين ويؤهلون له منذ أن ارتبط بالحصول على تلك الورقة التى تعرف بالشهادة العلمية (على نحو ما وصف المويلحى ساخراً منذ ما يزيد على نصف قرن من الزمن)[٢٣]، ويحكى لنا الراوى ما يجرى فى المكتب يوماً بيوم، ويعرفنا برؤساء الموظفين فرداً فرداً، لا فى نوع من التعريف البسيط الذى يقتصر على فترة واحدة من الزمن بل من خلال مراحل متعددة من حياته الخاصة فى الوظيفة. ونحن نعرف، على سبيل المثال، الخلفية التعليمية المتباينة لهم، وشكل زيهم وأساليب سلوكهم.

فعباس فوزى، الذى هو واحد من أمتع شخصيات (المرايا) وأكثرها حيوية فى مجموع هذه السلسلة يؤلف كتباً فى الأدب القديم، غير أن زملاءه لا يقرون مثل هذا السلوك:

والموظف القح لا يحترم عادة إلا الموظف «الحقيقى» الخبير بالإدارة واللوائح، أما تأليف الكتب فيعد عندهم نوعاً من العربدة التي لا تليق بالمحترمين من الرجال[٢٤].

بيد أن هذا التقليد يتخلف حين يقدم أعماله العلمية إلى عدلى المؤذن، وهو رئيس قسم حديث القدوم، وكان فى مثل هذه الأعمال نموذج الموظف القح. وعدلى نفسه حاصل على درجته الجامعية فى الفلسفة وهو مؤلف لبعض الأعمال فى هذا المجال. وهو يعلق تعليقاً لاذعاً بقوله إنه قد قرأ بالفعل أعمال «عباس فوزى» ووجدها أقرب إلى السطحية. وعندما يعود عباس والراوى إلى مكتبهما يصرح أولهما بواحد من تعليقاته اللاذعة التى يتميز بها فيقول إنه بعدلى المؤذن:

ـ بدأت الفلسفة بابن رشد وانتهت بابن كلب![٢٥]

وليس غريباً أن تنجح أيضاً هذه الصور التى رسمت لشخصيات تنتمى إلى السلك الوظيفى فى إطلاع القارئ

* كان مدرسا للرياضيات على نحو ما جاء فى النص العربى. المترجم.

على قدر هائل من المعرفة ببعض الدسائس التى انطوت عليها الحياة السياسية المصرية قبل الثورة وبعدها؛ ولا سيما بالطريقة التى تستخدمها سياسات الحزب وبالرشوة حتى تتخذ سبيلها إلى كل قسم من أقسام الوزارة تقريباً. وحكاية طنطاوى إسماعيل من صميم ما نحن بصدده:

> ثمة صدع في شخصيته..
>
> وكان ذا خلق نقي طاهر، يحمل الأمانة بإخلاص ولا يحيد عن الحق، فأثار موجة من الرعب في قلوب الكتبة والمراجعين. كانوا يعملون من خلال نظام محكوم تعاوني يقوم أساسه علي الرشوة والهدية فانفجر الرجل في أوساطهم كالقنبلة فاتكا بمصادر رزقهم الحقيقية. ولو كانوا يملكون الشجاعة لاغتالوه، ولكنهم فكروا في وسيلة تخلصهم منه[٢٦].

ويوفى هذا العمل على الغاية فى تصويره مشكلة المصدر الحقيقى للدخل وما تلمح إليه من صعوبة ما يواجهه الموظفون حين يعيشون على راتبهم - بحالة «فتحى أنيس» الذى يعجز عن توفير بدلة جديدة ويدخل يوماً مرتدياً جلباباً. ويستدعى هذا السلوك الغضب فى بادئ الأمر ثم يثير أسئلة عما يتنافى والقانون، أو التقاليد على الأقل. ويقترح أحد زملائه وجوب إيجاد عمل يتيح له ممارسة شئ من الرشوة ومن ثم يزيد من دخله الهزيل. أما كامل رمزى، فهو، مثل طنطاوى إسماعيل لا يجيز الفساد أو الرشوة ويأبى أن ينحنى للضغوط، حتى وإن يكن من المستوى الوزارى. وهنا حين يطرح عليه السؤال: هل فى إمكانه أن يحترق من أجل أن يكون أميناً؟ نراه يجيب بأن الحجج التى ترجح أن يحترق الإنسان من أجل أن يكون أميناً هى أكثر بكثير من تلك التى ترجح احتراقه من أجل أن يكون فاسداً[٢٧].

وكثيراً ما يجرى ترشيح الموظفين فى الدوائر الانتخابية مما يتيح للراوى الفرصة لكى يشير إلى إجراءات معينة تنطوى عليها عملية الانتخاب. والواقع أنه هو نفسه قد اقترح ليكون مرشحاً بالاسم. ويقول له شرارة النحال إن كل ما عليه أن يفعله هو أن يغمض عينيه ويدع المأمور يفعل كل شئ. ويسفر هذا الانتخاب (الذى يرفض الراوى أن يشارك فيه) عن فوز عشرة من الوفديين من خلال ألوان من الإكراه والإرهاب والتزوير.

ويعلق الراوى فى أسى بأنه كان مسروراً أنه لم يشارك فى مثل هذه الجريمة التاريخية المدبرة[٢٨]، وعلى مستوى أكثر إمعاناً فى الفردية نتعرف بعض التقنيات المتبعة للحصول على الترقية باستخدام الوسائل السياسية وغيرها من الوسائل. وشرارة النحال نفسه - على سبيل المثال - يرقى من عامل هاتف إلى وظيفة من الدرجة السابعة مباشرة لا لشئ إلا لجمال مظهره وما يثيره من انطباع حسن لدى كثير من الشخصيات فى الوزارة. إنه يستطيع من خلال سلسلة من الاتصالات السرية والمتمرسة بالوزراء السابقين بالرغم مما يعرض للحكومة من تغييرات عدة، يسقط فى أعقابها آخرون، كل ذلك فى حين نجده يخدم من يخلفونهم فى الوزارة من المنتمين إلى حزب آخر بكل التفانى والكفاءة فى الإدارة. أما عدلى المؤذن، رئيس المكتب الاستشارى، الذى لا يعرف الرحمة، فلديه أسلوب يختلف عن ذلك اختلافاً طفيفاً:

> كان يبسط حمايته - وقت إقبال الدنيا عليه - علي عدد محدود من موظفي الأحزاب المختلفة، حتي إذا أقبلت دنيا الأحزاب علي أحدهم رد الجميل فزكاه عند وزيره، بذلك احتفظ بمكانته في جميع العهود معللاً فوزه بكفاءته الشخصية وحدها[٢٩].

وقد كان لعدلى يد فى حادث آخر يتعلق بترقية كان موضوع المناقشة فيها هو الراوى نفسه؛ إذ يرشح الراوى للترقية ويعتمد الوزير المنصب الجديد. غير أن القرار قد ألغى فى اليوم التالى. وحين يتقصى الراوى ثائراً حقيقة الأمر، يكتشف أن مكالمة هاتفية سريعة من أحد رجال البلاط الملكى بعدلى، قد كانت كفيلة بأن تغير رأى الوزير لصالح منافس الراوى على المنصب نفسه، وعندما يحار الراوى مفكراً فى نوع الصلة التى يمكن أن تكون بين منافسه ورجل البلاط الملكى، يلمح صديق الراوى فى إجابته معرضاً:

> - صل وسلم على سيدنا لوط[٣٠].

وتظهر المناقشات وألوان الكراهية، والمنافسة، والحسد التى يمارسها زملاء الراوى فى الخدمة الوظيفية فى تفصيل

بالغ النفاذ. وتكاد تصل «المرآة» بالنسبة إلى شخصيات من مثل عباس فوزى وعدلى المؤذن، إلى أن تكون لوحة كاملة للشخصية. ويمنحنا الحوار والردود السريعة التى تدور بينهما فكرة نافذة عن مزاجيهما، كما يبين عن قدر هائل من المعلومات المتعلقة بما يشغلانه من مهن. ولقد أسلفنا الإشارة إلى الصدام الذى جرى بين عباس فوزى وعدلى المؤذن حول كتابات عباس، بيد أن هذا الصدام ليس إلا واحداً من كثير؛ فهناك على سبيل المثال، عبدالرحمن شعبان، ذلك الغضوب، المترجم بالوزارة، وقد وصف بتفصيل وافٍ بأنه:

طفل كبير في الخامسة والثلاثين... وما أسهل أن يثور غضبه ولكن لو انفجر غضبه، عند ذلك تزلزل الزلازل(٣١).

ومع مثل هذا المزيج المتفجر من الشخصيات ـ وهى ليست إلا الشخصيات الرئيسة ـ يكاد يكون من المحتم على الحوار الدائرى فى أروقة الوزارة أن يكون مفعماً بالدعابة والغضب، وفوق ذلك بالتعليق على شئون المجتمع والحكومة كافة. ومعظم اللوحات التى توصف فيها هذه الشخصيات تتجمع فى وسط العمل، ومن ثم يزودنا العمل بعالم صغير داخل إطار نظرة أشمل للمجتمع المصرى على نحو ما تصوره الشخصيات الأخرى فيه.

وخلال اشتغال الراوى بالعمل الحكومى يبدو تأثر هذا الوسط الاجتماعى بظاهرة جديدة قد شاهدناها بالجامعات والمدارس، ألا وهى قدوم أنثى زميلة فى العمل. والتأثير الحادث هنا شبيه بذلك إلى حد كبير:

اشتدت العناية بالمظهر في السكرتارية، واسترقت الأعين النظر إلى ركن الحجرة حيث جلست عبدة.. وكان علينا أن ننتظر طويلاً حتى تصير «عبدة» عادة يومية لاتثير الأهواء ولاتلفت النظر(٣٢).

ويكاد يكون من المحتم أن تحيط كثير من الشائعات بهؤلاء القادمين الجدد الذين يثيرون اللغط، وأن يكون للمكتب فى شخص صقر المنوفى ناقلاً طبيعياً لهذه الأقاصيص. وهو يكتشف أن عبدة، الموظفة الجديدة، تعيش فى حى السيدة زينب حيث يسكن الطلبة، وبإشارة خليعة منه، يبدو واضحاً لدى أعضاء المكتب أنه من أجل ذلك يشك فيما هو أسوأ. والحق، أن عبدة تطارد بإلحاح من قبل موظف فى مكتب آخر يروغ منها بعد زواج لم يلبث سوى أسبوع طلقها بعده. وتعود عبدة إلى المكتب بعد أسبوع الإجازة وتحظى بقدر كبير من التعاطف معها لحظها العاثر.

وقد انضمت كاميليا زهران بعد ذلك بوقت طويل، فى عام ١٩٦٥، لهيئة المكتب، غير أن المواقف قد تغيرت الآن وأصبح ينظر إلى الإشاعات التى تدور حول الموظفات على أنها جزء من الروتين المعتاد. والراوى الآن ـ وقد تقدم به العمر وهو يرقب كاميليا بحنو ـ يكاد يكون كحنو الأبوة. وهو يشعر بالانزعاج عندما تناهى لسمعه من التقارير ما يفيد أنها: «تلعب اللعبة القديمة على الجميع» مع المدير العام، أو محاولة الحصول على ترقية «شارة النحال»:

ـــ هل تسللت انتهازية جيلنا إلى الجيل الطازج؟

ـــ إن المغريات اليوم أقوى وأعنف..

فقلت بامتعاض:

ـــ لعل الانتهازية يعترف بها فى النهاية باعتبارها أخلاقاً جديدة، ومهارات جديدة مثل التكنولوجيا!(٣٣).

ويبدو أن لانشغال الكاتب ما يبرره؛ إذ تنتقل كاميليا إلى الإدارة القانونية، غير أنها هنا تلتقى بـ «صبرى جاد» وهو موظف شاب ذو آراء متطرفة فى السخرية من جيل الراوى، ويتزوجان.

بالرغم من أن هذه السلسلة الطويلة من اللوحات تلج بنا إلى بيئات ومواقف مختلفة، فإن كلا منها تتخذ وضعها فى انسجام مع منظور سياسى ـ تاريخى معين. وتبرز هذه الملامح بوضوح فى كل صفحة؛ ذلك أن كثيراً من شخصيات العمل كانوا شهوداً على بعض الأحداث الكبرى فى التاريخ المصرى فى القرن العشرين؛ بل مشاركين فى صنعها. والراوى نفسه يظهر مع صديق له وسط حشد ضخم

فى عام ١٩٢٤ يرتقب وصول سعد إلى ميدان عابدين للقاء الملك بشأن الدستور. وهو يكتشف آخر الأمر أن أحد جيرانه المغمورين فى العباسية هو «عشماوى جلال» الذى:

> كان ضابطًا كبيرًا بلواء الفرسان بالجيش المصري، واستحق بجدارة أن يوصف بأنه العدو الأول لثورة ١٩١٩ في الجيش المصري. وجرت أخباره كحكايات الرعب بأنه يقتل بلا رحمة، ويعذب ضحاياه فيربط الطلبة بجواده وينطلق به وضحيته يسحل من خلفه بالحصى والإسفلت حتى تفيض روحه[٣٤].

لكن لم ينل أحد من الشهرة ما ناله أحد المشاركين فى المظاهرات التى جرت خلال حكم إسماعيل صدقى، هذا الحكم المطلق الذى عطل فيه الدستور، ويرقب الراوى، مع رفيقيه رضا حماده وطه عنان، قذف الحجارة، ثم الرصاص المتطاير، والموتى. وعند العودة إلى البيت، يسير الثلاثة متشابكى الأذرع يتوسطهم طه عنان، وفيما هو يتحدث إليهم، وفى لحظة أو هى أقرب، يطلق عليه النار من الخلف فيتردى قتيلاً بالقرب من عيادة طبيب أسنان. ويرجع أكثر ما يرتبط بهذه المظاهرات من مضايقات وما قد يكون من شغب طلابى أو تعطيل مؤقت للدراسة فى الجامعة، إلى بعض المعلمين من أمثال محمود درويش، بل إن هذا المعلم كان متهمًا بتزويد إدارة الأمن بأسماء زعماء الطلبة.

وتدخل شخصية قدرى رزق مسرح الأحداث فى عام ١٩٤٨ وهو ضابط فى الجيش يعرب عن استيائه لهزيمة الجيش فى حرب فلسطين، ويعزو ذلك إلى أن الجيش «حوصر بين عدوين، عدو فى الخارج وعدو فى الداخل»[٣٥]، ويكتشف أصدقاؤه أنه أحد الضباط الأحرار المشاركين فى الانقلاب؛ وهكذا يعرض لنا العمل تلك الطريقة المعجزة التى ظلت بها الخطط طى الكتمان فى هذه الفترة وكل ما زامنها فى هذا المشهد القصير الذى يقدمه العمل لبطل من أبطال الرواية.

وإذا استحضرنا أن (المرايا) كتبت خلال عام ١٩٧٠ فإنه لا يكاد يدهشنا ما تشتمل عليه من إشارة متواصلة إلى حرب يونيو ١٩٦٧ .

ويتشفى الأوغاد من أمثال سيد شعير وعيد منصور فى هذا الموقف ويحدوهما أمل فى أن تعنى هذه الهزيمة نهاية الثورة، غير أن تأثيرهما على معظم أصدقاء الراوى من الوجهة الفكرية والنفسية والروحية كان عميقاً، كتأثيرهما الواضح على الراوى نفسه. إنه عباس فوزى لايزال قادراً على أن يتخذ موقف السخرية المسعورة إذ يقول للراوى إن سيان ـ فى الواقع ـ أن يحكم مصر إنجليزى أو يهودى أو مصرى. لكن قدرى رزق يعبر عن مشاعر عدد من أصدقاء الراوى ومعارفه:

> ـــ أيذهب ذلك التاريخ كله هباء؟!...
>
> ـــ أنركع مرة أخري تحت أقدام الرجعيين والاستعماريين ؟!...
>
> ـــ ما تاريخ العرب الحديث إلا سلسلة من الهزائم أمام الرجعية والاستعمار، ولكن مايكاد اليأس يخيم حتي ينبثق من ظلماته نور جديد[٣٦].

وكانت عاقبة ذلك أن حظى عزمى شاكر، المدرس والمؤرخ الشيوعى، من الراوى بتقدير عظيم:

> وأشهد بأنه كان من أوائل من ثابوا إلي التوازن بل لعله كان أولهم، ففي أكتوبر من السنة نفسها نشر مقاله المشهور الذي حلل به الهزيمة، فاعتبرها درساً، وحذر من الاستسلام لطغيان النقد واحتقار الذات وتعذيبها وفقدان الثقة بالنفس، وأكد في النهاية حقيقة مازال يؤمن بها وهي أن الثورة هي الأرض الحقيقية المتنازع عليها، لاسيناء ولا القدس، وأنها هي التي يجب أن تبقى وتستمر[٣٧].

بيد أن المذمة التى نال بها اليساريون من أمثال عجلان ثابت وسالم جبر مثل هذه المحاجة العقلانية هى أيضاً من

سمات هذه الحقبة؛ فهما يطلقان على كتابه «من الهزيمة نبدأ» تسمية جديدة هى «من الانتهازية نبدأ»، وينتهيان بالاستهزاء ببلد الاحتفال بالإسراء والمعراج فى عصر الهبوط على سطح القمر(٣٨).

ومنذ عام ١٩٦٧ تنوعت أشكال تصوير هذه الحقبة وتفسيرها تنوعاً كبيراً حتى أمكن لرجل كهل مثل صادق عبد الحميد أن يتحدث عن كثرة الشامتين والهازئين والمازحين، بل أمكن لواحد من الشباب هو «صبرى جاد» أن يكون أكثر صراحة بالمطالبة بإبادة كل من هو مسؤول عن الكارثة. لكن يضاف إلى ذلك أيضاً قدر هائل من البحث فى جوهر ماحدث والحوار حول المستقبل، وفى الحوار حول المستقبل، يدور أيضاً حوار حول الماضى. وتكون الثورة، من خلال هذا المنظور التاريخى، وطبيعتها ومقوماتها، وأخطاؤها جميعاً موضوعاً لقدر لايستهان به من التحليل المفصل.

ويشترك عدد من أصدقاء الراوى مع الراوى نفسه فى رأيه الخاص، ويعكس قدرى رزق؛ بوصفه بطلاً من أبطال الحدث نفسه، وجهة نظرهم فى الفقرة التالية التى تتضمن مزيداً من تعليقات الراوى نفسه:

> اندثرت القوى الجهنمية التى كانت تعوق تقدم الشعب مثل الملك والإنجليز والحكام الفاسدين، ورجع الأمر إلي أبناء الشعب الحقيقيين.. انتهي الفساد والانحلال وسينطلق تيار الإصلاح والتقدم إلي الأبد.. وقلنا إنه آن للحلم أن يتحقق، وأن ينعم بالحرية والرقي والعدل ذلك الشعب الذي عاني الظلم والاستعباد والفقر والغربة آلاف السنين.. كما ساورتنا مخاوف من ناحية أمريكا، وخشينا أن تحل محل إنجلترا بطريقة أو بأخرى، بعدما شعرنا بمدى تأييدها للنظام الجديد، ولكن قدري رزق قال:
>
> ـ الأمريكان ذو نفع كبير ولا خوف علينا منهم بفضل وطنية زعمائنا الجدد(٣٩).

غير أننا نلتقى أيضاً بآراء طريفة حول الثورة من زاويتين أخريين على الأقل: عبدالوهاب إسماعيل المسلم المتشدد الذى هو فى ريب من دوافع أبناء وطنه الأقباط ويتبين آخر الأمر أنه عضو فى جماعة الإخوان المسلمين. وعلى الرغم من أنه يسميها الثورة المباركة فهو يعترف أنه لايعرف حقيقة ما يريده أنصارها. وسرعان ما يتم إلقاء القبض عليه بوصفه عضواً فى الإخوان المسلمين، إلا أنه يظهر فى عام ١٩٦٥ بعد عشر سنوات أمضاها فى السجن وهو ثابت على آرائه:

> الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوروبية خبائث علينا أن نجتثها.. لدينا رسالة الإسلام وعبادة الله وحده لا رأس المال ولا المادية الجدلية(٤٠).

ولدينا، من جانب آخر آراء أصدقاء الراوى من اليساريين والشيوعيين مثل «عزمى شاكر»، «كامل رمزى» و«مجيدة عبدالرازق».

وهؤلاء يرون أن الذين قادوا الثورة ليسوا ثواراً حقيقيين بل إنهم فى الحقيقة يكتمون أنفاس الشعب. ويعتقد كثير منهم أن ثورة ١٩٥٢ مجرد مقدمة للثورة الحقيقية التى ترقد بظهر الغيب. ومجيدة تنعتها بأنها ثورة رجعية، لون جديد من الفاشية أو مجرد انقلاب بورجوازى صغير يشبع تطلعات أمثال الراوى(٤١).

ومع ذلك، وعلى الرغم من تباين هذه الآراء تجاه الثورة، فإن العاطفة التى اعتنقها هؤلاء تنطوى على حب مصر وطناً، وعلى حب شعب متميز بعاداته ومثله وتطلعاته. ومن جانب آخر، نرى فى عبد الرحمن شعبان شخصية قد انحازت تماماً للحضارة الأوروبية، فهو يفضل، مثل الخديو إسماعيل، أن تكون مصر قطعة من أوروبا، وفى فقرة ذات دلالة يشن هجوماً قاسياً على مصر والمصريين:

> ـ انظر إلى قذارة الشوارع في قلب المدينة!، سيأتي يوم يطالب فيه الذباب بحقوق المواطن!...
>
> ـ صدقني إن رجال السياسة الذين تعجب بهم لا يصلحون موظفين مبتدئين في سفارة أجنبية.

ــ وملايين الفلاحين القذرين بأي منطق يستحقون الحياة؟...

ــ لماذا لاتستغنون عنهم بالآلات الزراعية الحديثة؟!

ــ إن خير ما تمخضت عنه الحضارة المصرية هو الحشيش، ومع ذلك فما أقبحه بالمقارنة بالويسكي.

ــ هل حقاً تعجب بهؤلاء الكتاب والأدباء؟ صدقني إنهم أميون على المستوى العالمي..

ــ اسمح لي أن أبول علي جميع من تحبهم من زعماء وأدباء ومطربين...

ــ أتعرف ماهي أكبر نعمة أغدقت علينا؟... هي الاستعمار الأوروبي، وسوف تحتفل الأجيال القادمة بذكراه كما تحتفلون بمولد النبي(٤٢).

ولا ريب أن هذه التعليقات قد ترددت من سنوات كثيرة قبل الثورة، إلا أن المرء ليعجب كيف أمكن لهذه النظرة أن تتغير حتى بعد مثل هذا الاضطراب الشامل. ويموت عبد الرحمن فى ٢٦ يناير ١٩٥٢، حين يهاجم المتظاهرون الترف المقيت فى كلوب القاهرة؛ حيث يجلس عبد الرحمن لاحتساء الخمر مع بعض أصدقائه الإنجليز، ولعل الراوى يريد لنا أن نستنبط من أنفسنا أنه قد لقى ما يستحق من جزاء!

ولعل من أطرف مظاهر المجتمع المصرى التى يمكن استخلاصها من مثل هذه السلسلة من الشخصيات ذلك الدور المتغير للمرأة. ويمكن للرواية الحديثة أن تظهرنا على تطورات محددة فى هذا المجال تبدأ من العلاقات التى هى أقرب إلى الشكلية فى رواية (زينب) لهيكل، والتى تتلاشى ليحل محلها بالتدريج ما يتخذ مظهر الحرية الجنسية لدى الشخصيات الروائية عند إحسان عبد القدوس. ويحكى لنا الراوى فى (المرايا) عن أيام شبابه حين تخدش بنات «عصام الحملاوى» الثلاث مشاعر الحياء لديه:

فغضبت أضعافاً على سلوك بنات عصام، واعتبرته زراية وتلويثاً لأسمى عاطفة فى الوجود(٤٣).

وتخبر مجيدة عبد الرازق الراوى عن محاولات عائلتها تزويجها من عريس ثرى. وهى تصر على إتمام تعليمها لتطلعها إلى العمل، غير أن عريس المستقبل لم يوافق، وعندما تصر يذهب.

وعند الحديث عن كاميليا زهران يعلق الراوى وصديقه القديم رضا حماده على الموقف الراهن. ويشير الراوى إلى أن مناخ التحرر الجديد ينحى عدداً من المشكلات التى واجهوها فى شبابهم، وأن الصراحة فى مسائل الجنس ظاهرة أكثر صحية من معاشرة البغايا. لكن رد الفعل الوحيد الذى يخرج به الراوى من صديقه الذى هو أقرب إلى المحافظة، هو أن الحب مثل الديمقراطية يبدو وكأنه قد صار دوراً ملهاوياً سريع التغير(٤٤). غير أن صبرى جاد، هذا الموظف الصغير فى ١٩٦٧، هو الذى يبدو أكثر صراحة فى مناقشته لهذا الموقف:

وسأل عباس فوزي:

ــ وما موقفكم من الحب؟... ألا زال للحب عندكم قيمة أم أصبح الجنس كل شئ؟

أجاب صبري:

ــ الجنس مسيطر، وقليلون يحبون بل ويرغبون أن يمتد بهم الحب حتى الزواج!

ــ وماذا عن الأكثرية؟

ــ يمارسون المغامرات الجنسية.

ــ مع من؟

ــ التلميذات.. الطالبات..... الفتيات!

ــ كثيرون يقبلون.... والبعض يتبع تقاليد الجيل الماضي.

ــ أعتقد أن الفتيات لايتخلين عن حلم الزواج.

ــ هذا هو عيبهن الأول(٤٥).

وبينما يصف الراوى هذه السلسلة المتتابعة من الشخصيات يعطينا كذلك لمحات من آرائه الخاصة فى عدد من القضايا. فهو يتحدث عن حبه الأول لصفاء الكاتب حديثاً يتسم بالرقة والصراحة ويبدو أنه يستخدمه فى مناسبات عدة بوصفه معياراً يقيس إليه التجارب العاطفية فى حياته كلها. أما فى موضوع الثورة، فحديثه حاسم لا لبس فيه ولا غموض:

> وشعرت لأول مرة في حياتي بأن موجة من العدالة تجتاح العفونة المتصلة بلا هوادة فتمنيت أن تواصل سيرها بلا تردد ولا اعوجاج وفي نقاء وطهر إلي الأبد(٤٦).

وحين يتحدث الراوى عن حياة «عجلان ثابت» وعصره، يشير كذلك إلى الفترة التى شملتها بالحديث جميع الشخصيات إلا القليل منهم واصفاً إياها بأنها عصر مضطرب جياش بعوامل هدم وبناء، وتفكك وتجمع، ويأس وأمل(٤٧)، ولكى يصل الراوى بمجمل العمل إلى نهايته نراه يبتعد بنا عن عالم الساسة وأحداث التاريخ، وعن الحركات السياسية والفكرية التى ظهرت كإلهام لهذه الأحداث أو استجابة لها، ويرتد بنا إلى الفترة التى كان فيها فى السابعة من عمره. وهكذا ننتهى بعد كثير من المناقشات وبعد تحليل هذا القرن بأزماته وكوارثه إلى فترة البراءة فى حياة الشخص الذى كان محور تعرف جميع الشخصيات الأربع والخمسين.

حاولنا فى الصفحات السابقة أن نقدم وصفاً وتلخيصاً لبعض الموضوعات الرئيسة مدعماً بمقتبسات من هذا العمل الطريف الشائق لنجيب محفوظ.

وسنحاول، فى الختام، أن نضع هذا العمل داخل شكل ما من أشكال المنظور الأدبى، وأن نحدد مكانه، على وجه الخصوص، من مخطط الأعمال الأخرى للمؤلف، ولاسيما أعماله الأخيرة.

ولقد قرر نجيب محفوظ فى مستهل نشر هذه الحكايات الإخبارية أن هذا العمل، (المرايا)، لم يكن رواية؛ وما كان له بالفعل أن يكون كذلك، ذلك أنه فى إطار المعانى الواسعة التى يجمعها مصطلح «الرواية» والتى يعنيها مدلول هذه الكلمة العربية، من العسير تصور كيف استطاع محررو مجلة الإذاعة والتليفزيون توصيفها على هذا النحو. إن القليل من هذه الحكايات الإخبارية ـ والقصيرة منها خاصة ـ يعتمد بالكلية على الوصف، غير أن الخاصية الأسلوبية للعمل هى استخدامه الواسع للحوار، وهى السمة التى تميز أحدث القصص القصيرة التى كتبها المؤلف. ومثل هذه المحاورات لم يتم اقتباسها اقتباساً كاملاً، ومن النادر بالفعل أن يبدأ بها العمل. ونقول بعبارة أخرى، إن هذه الأجزاء من المحادثة التى تتصل اتصالاً مباشراً بالنقطة التى يحاول الراوى أن يشرحها هى وحدها التى يعاد إنتاجها فى العمل. ومن ثم، فليس غريباً أن الحوار نادراً مايكون وسيلة استبصار دخائل الشخصيات. وبدلاً من المحاورات والمداخلات التى تزود القارئ بصورة لكينونة الشخصية، فإن الحوار يكون مجرد وسيلة لاتعكس إلا وجهات نظر محددة، إنها «مرايا» للمجتمع الذى تحيا فيه الشخصيات وللتاريخ الذى خبروه.

وهكذا، تبرز (المرايا) بما هى محاولة من نجيب محفوظ لكى يعبر عن آرائه فى تاريخ مصر خلال فترة حياته باستخدام وسيلة الفن القصصى؛ وإن لم يكن من خلال مصفاة دقيقة. ذلك أنه على الرغم من أن كثيراً من الشخصيات تشترك فى تجربة عامة تجمع بينها، كالجوار أو مكان العمل أو الدراسة، يظل الراوى نفسه هو العامل الموحد لهذه السلسلة جميعاً. وفى هذا يبدو أن قدراً معيناً من الملامح المشتركة يجمع بين المرايا و (حديث عيسى بن هشام) ذلك العمل الشهير للمويلحى، الذى نشر فى إحدى الصحف*، واشتمل على شخصيتين تقومان بدور العنصر الموحد فيما يبدو بطريقة مختلفة، فهو سلسلة من المقالات تصور مظاهر المجتمع المصرى فى ذلك العصر(٤٨).

---

* نشر «حديث عيسى بن هشام» منجماً فى جريدة «مصباح الشرق» ابتداء من العدد ٣١ الموافق الخميس ٣ رجب ١٣١٦، ١٧ نوفمبر ١٨٩٨. واستمر النشر إلى العدد ١٠٧ الموافق ١٩٠٠/٦/٨ حيث نشر (إبراهيم المويلحى) تحت عنوان «مرآة العالم» أحاديث موسى بن عصام ابتداء من ١٩٠٠/٦/٢٢ ثم تعاقب نشر العملين. وقد استمر نشر «حديث عيسى بن هشام» إلى ٢٤/ ٨/ ١٩٠٠، ١٩٠٠/٨/٣١ حيث استأنف «إبراهيم المويلحى» نشر «حديث موسى بن عصام» ١٩٠٠/٩/٧ ثم عاد لنشر «حديث عيسى بن هشام» فى «مصباح الشرق» فى:
١٩٠٠/٩/٢١ ـ ١٩٠٠/١٠/٥ ـ ١٩٠٠/١٠/٢٦ ـ ١٩٠٠/١٠/٢٣ ـ ١٩٠٠/٢/١٤ ـ ١٩٠٠/١٢/١٤ ـ ١٩٠٢/٢/٢١ ـ ١٩٠٢/٣/١٤ .
المترجم

ومن الطريف أن نتأمل العلة التى دفعت نجيب محفوظ إلى إنتاج مثل هذا العمل وفى هذه المرحلة المعينة من مسار حياته الإبداعية. وينبغى، بطبيعة الحال، أن نتذكر أن نجيب محفوظ بدأ مسيرته الروائية بكتابة ثلاث روايات تعالج موضوعات من مصر القديمة ثم أتبعها بسلسلة أعمال يصور من خلالها حياة الشعب المصرى فى أحياء القاهرة القديمة. وبلغت هذه السلسلة ذروة نضجها فى ثلاثيته الشهيرة التى تتخذ فيها إحدى الأسر وضع خلفية الصورة بالنسبة إلى تاريخ مصر فيما بين عامى ١٩١٨، ١٩٤٤. كما يبدو فيها مسار الزمن فى ذاته واحداً من بين عناصرها الأساسية. وفى الستينيات أنتج عدداً من الروايات التى يطرد فيها استخدام الطابع الرمزى مثل (اللص والكلاب) ١٩٦١ و(ثرثرة فوق النيل) ١٩٦٦، ثم جاءت حرب ١٩٦٧ التى أوضحنا كيف كانت سبباً فى حدوث أزمة أساسية فى الرؤية الذهنية لدى كثير من المصريين، وفى إعادة ترتيب كاملة للأولويات بالنسبة إلى كثير منهم.

ولقد اتخذت استجابة نجيب محفوظ للكارثة على نحو جزئى شكل سلسلة كاملة من القصص القصيرة (ذكرنا أمثلة لها). وفى هذه القصص يبدو افتقاد الشعور بالمسؤولية هو الموضوع الرئيسى الذى يتردد فيها. فالناس الذين يقفون تحت المظلة يعجبون بما يجرى حولهم ومع ذلك لايفعلون شيئاً[49]. والعجوز الذى يعيش فى الطابق الخامس والثلاثين يحسب أن بوسعه أن يهرب من مسؤولياته تجاه نفسه ورفاقه بأن يحيا غير مبال بشئ[50]، وقد تلقى النقاد فى مصر هذه القصص بحب استطلاع يتسم بالاحترام؛ وانتقده بعضهم لكتابته أعمالاً هى أقرب إلى الأحاجى التى تتطلب حلاً منها إلى القصص. ولعل (المرايا) كانت نوعاً من الاستجابة لهذه الآراء، ولكنها تتجاوز ذلك بكثير.

ولقد حاول نجيب محفوظ من خلال أربع وخمسين شخصية مصرية أن يقدم صورة للتاريخ المصرى إبان هذا القرن، وأن يرسم لوحة للآمال والمخاوف، وألوان الحب والكراهية فى جيله، وأن يحدد للثورة بما أحرزته من نجاح وماسببته من كوارث مكاناً مناسباً فى إطار نموذج ما، وأن يتطلع إلى المستقبل. إن واحدة من النتائج الأساسية لكارثة ١٩٦٧، على ما يؤكده كثير من الشخصيات فى العمل، هى حمل الشعب المصرى على أن يفكر فى الحاضر والمستقبل، وربما على أن يعيد التفكير فى الماضى. إن عليه بعبارة أخرى، أن يحاول تطوير نوع من الإحساس بالتاريخ المصرى، وأن يرى كيف يمكن لهذا الإحساس أن يعينه على مواجهة معضلته الراهنة.

إن نجيب محفوظ بهذا العمل، (المرايا)، يبدو وكأنه قد قدم إسهامه فى هذا الجهد بما هو كاتب قصصى، كما أنه قد أضاف إلى نتاجه عملاً فذاً طريفاً.

هوامش:

(١) حول تحليل بعض هذه الروايات، انظر مناحم ميلسون، «نجيب محفوظ والبحث عن معنى»:
Arabica, XVII (1970), 177 - 186.

(٢) على نحو ما أخبر به محفوظ نفسه كاتب هذا البحث.

(٣) عن ترجمة هذه القصة والتعليق عليها، انظر :
Arab World, XVII (August - September 1971,) 7 - 18.

(٤) وبالرغم من أن تقديم هذه المجلة أكثر احتفاء من كل من: **الأهرام** أو **الهلال**، حيث اعتاد محفوظ أن ينشر معظم قصصه فإن تباين الجمهور الذى تصل إليه المجلة، لايبدو أنه قد استجاب لها بدرجة كبيرة، وبقيت نوعاً ما غير لافتة للانتباه لدى أولئك الذين كانوا عادة مايعلقون بخفة أو رشاقة على ما ينشر فى **الأهرام** أو **الهلال**.

(٥) **الإذاعة والتليفزيون** (مرجع سابق) ١ مايو، ١٩٧١، ص ٢٨ **والرواية** ص٤.

(٦) **الإذاعة والتليفزيون**، ٨ مايو، ص ٣١. **والرواية** ص ٤٥.

(٧) **الإذاعة والتليفزيون**، ٥ يونيو ١٩٧١، ص ٤١. **والرواية** ص ١١٢.

(٨) المكان نفسه.

(٩) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٢٦.

(١٠) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٠ يونيو، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٤٥، ١٤٦.

(١١) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٥ مايو، ص ٣٥. **والرواية** ص ٦٧.

(١٢) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٤٨.

(١٣) المكان نفسه والرواية ١٤٦، ١٤٧.

(١٤) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٣. **والرواية** ص ١١٨.

(١٥) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٥ مايو، ص ٣٣. **والرواية** ص ٥٤، ٥٥.

(١٦) **الإذاعة والتليفزيون**، ١ مايو، ص ٣. **والرواية** ص ١٢.

(١٧) **الإذاعة والتليفزيون**، ٢٦ يونيو، ، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٥٨.

(١٨) **الإذاعة والتليفزيون**، ٨ مايو، ص ٣١. **والرواية** ص ٤٠.

(١٩) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٥. **والرواية** ص ١٣١.

(٢٠) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٥ مايو، ص ٣٥. **والرواية** ص ٦٦.

(٢١) **الإذاعة والتليفزيون**، ٥ يونيو، ص ٤١. **والرواية** ص ١١٥.

(٢٢) فى اللوحة رقم ٥١٠ للقاهرة: **القاهرة فى ألف عام** (القاهرة، ١٩٦٩) رؤية مدروسة إلى حد ما للمكان الشهير بالقاهرة الذى زال الآن تقريباً فى أعقاب التقدم المعمارى.

(٢٣) انظر: **عيسى بن هشام** (القاهرة، ١٩٦٤) ص ١٧ وما بعدها.

(٢٤) إ. ت، ٣١ يوليو، ص ٢٧. **والرواية** ص ٢٣١.

(٢٥) إ. ت، اغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦، ابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٨)، والرواية ص ٢٤٢.

(٢٦) إ. ت، ٢٤ يوليو، ١٩٧١، ص ٤٧. **والرواية** ص ٢٢١.

(٢٧) إ. ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٨.

(٢٨) إ. ت، ٣ يوليو، ١٩٧١، ص ٣٥. **والرواية** ص ١٨٢.

(٢٩) إ. ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. **والرواية** ص ٢٤٣.

(٣٠) إ. ت، المكان نفسه. **والرواية** ص ٢٤٥.

(٣١) إ. ت، ص ٢٨. **والرواية** ص ٢٤٩.

(٣٢) إ. ت، ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نعثر على رقم الصفحة. **والرواية** ص٢٦٥.

(٣٣) إ. ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. **والرواية** ص ٣٥٤.

(٣٤) إ. ت. ٢٨أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. **والرواية** ص ٣٠١.

(٣٥) إ. ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. **والرواية** ص ٣٣٥.

(٣٦) المكان نفسه والرواية ص ٣٣٩.

(٣٧) إ. ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٣٩. **والرواية** ص ٢٩١.

(٣٨) المكان نفسه.

(٣٩) إ. ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦، **والرواية** ص ٣٣٦.

(٤٠) إ. ت، ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نهتد إلى رقم الصفحة. **والرواية** ص ٢٦٢.

(٤١) إ. ت، ٢ أكتوبر، ١٩٧١، ص ٢٨. **والرواية** ص ٣٧٦.

(٤٢) إ. ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. **والرواية** ص ٢٥٣.

(٤٣) إ. ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. **والرواية** ص ٣٠٧.

(٤٤) إ. ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. **والرواية** ص ٢٤.

(٤٥) إ. ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. **والرواية** ص ٢٠٤.

(٤٦) إ. ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. **والرواية** ص ٢٤٦.

(٤٧) إ. ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. **والرواية** ص ٢٧٥.

(٤٨) حول بيليوجرافيا هذا العمل، انظر: **Die Wellds Islams, Ns XII** (1969). 190, F

(٤٩) تحت المظلة (القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٥.



نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر

إبراهيم فتحى*

السمة المميزة لعالم نجيب محفوظ الروائى القصصى هى العكوف على اكتشاف الحاضر اكتشافا فنيا. وليس الحاضر هو الواقع الخارجى الماثل هناك فى تحدد نهائى، بل هو معاصرة متدفقة متحولة فى تلقائية فورية لا تعرف اكتمالا. ويتطلب هذا الحاضر استمرارا فى حركته نحو مستقبل لا يعرف تعينا. وفى عالم محفوظ نجد أن الحاضر لا يبدأ من كلمة أولى ولا ينتهى بكلمة أخيرة، فهو صيرورة لا تنقطع ولا تسير فى خط مستقيم؛ لأنها متناقضة متعددة الاتجاهات حافلة بإمكانات لا تتجسد ولا تتحقق ومسارات غير متوقعة. وبذلك، يفقد كل معطى من معطيات الواقع طابعه الجاهز فى غمرة تدفق الحياة الجارية، وتنقل صورة الشخصية الإنسانية إلى منطقة الاتصال المباشر والتلامس الحميم مع صيرورة محيرة.

ولن نجد مسافة تراتبية رمزية بين قيم المؤلف وقيم العالم الممثل، بل سنجد لغة المؤلف مختلطة النبرات بلغة الشخصيات.

وماذا عن الروايات التاريخية الأولى؟ إنها لم تقدم الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخية لذاتها، بل لأن اختيار فترات بعينها مكن محفوظ من خلق تجربة إنسانية متخيلة استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر عاشه المصريون فى زمن كتابة الروايات. لقد هيأت المسافة التاريخية استيعابا دراميا لتلك التجربة المتخيلة وإبرازا لما فى نماذجها من دلالة راهنة. فهذه الروايات التاريخية القديمة تعبر عن حلم حلق فوق حاضر كتابتها، هو الحلم بإمكان استعادة رموز المجد التليد؛ فلسفة الحكم عند الفراعنة وعمق التأمل عند الكاهن ومعارج حكمته العلوية، وحنكة القائد العسكرى الذى يصد الغزاة

* ناقد مصرى.

مستخدما الوسائل المناسبة، والإبداع لدى الفنان الذى شيد الآثار الفنية الخالدة. ولقد بدا الانتقال إلى الاستقلال الإسمى بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦، فى الأوهام الرائجة لتلك الفترة، استبعادا لعناصر التردى والمهانة واستعادة لأمنيات مصر القديمة فى البناء الحضارى، وانقشاعا لغبار المعارك السياسية لكى توقظ فلاحة اليوم أبا الهول بالرغم من مرور آلاف السنين، فالفن التشكيلى والفن الروائى يسترجعان مصر القديمة كما يتخيلها الحاضر ليغرساها متحررة من بطش الغزاة ومؤامرات الفاسدين فى قلب العصر. وربما تعانى الروايات التاريخية المبكرة من بعض جوانب الرؤية السكونية، فأهم العوامل الفاعلة فيها الجوهر الإنسانى المتمثل فى قوانين الأخلاق والعقل والمثل العليا للحق والخير والجمال، وفى أهداف النظم والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ودلالاتها، كما يدركها الوعى الحاضر. فقد أسقط محفوظ أوجها للواقع المصرى الحديث على موضوعات الماضى وشخوصه، وكان الحاضر المعاصر هو الذى يقدم وجهة النظر، كما كان العالم المصور والمؤلف والقراء خاضعين جميعا لمقاييس تقييم واحدة مستمدة من منطق الأحداث الجارية. لذلك، لن نجد هوة فاغرة الفم بين الروايات التى تسمى تاريخية والروايات التى تسمى واقعية، وإن وجدت ثغرات بينها (إبراهيم فتحى - «العالم الروائى عند نجيب محفوظ»).

وفى روايات محفوظ كان الحاضر المصرى سلسلة من الفترات الانتقالية، فكل الفترات انتقالية وإن يكن بعضها أكثر اتصافا بالطابع الانتقالى من الأخرى. وصورت الروايات الواقعية المبكرة حركة مصر ذات الاستقلال الشكلى التى يحتلها الإنجليز ويحكمها ملوك وباشوات إلى مصر الأخرى التى ظلت وعدا عند مثقفى اليسار والسلفية. كما صورت الروايات ذات التطلعات الفكرية مصر بعد ثورة ١٩٥٢ وأمنياتها المعلنة وانتصاراتها وهزائمها وإنجازاتها وإخفاقاتها وأسئلتها عن المصير والآفاق. وواصل الحاضر تحولاته فى الروايات اللاحقة بعد ١٩٧٠؛ الانفتاح وانعكاس المسار وظهور أشكال جديدة من الصراع، الفكرى والسياسى.

ولكن الحاضر لم يصور، قط، باعتباره خطا مفردا يؤدى إلى مستقبل محدد، بل ظل يصور باعتباره تعددا من الطرق الممكنة المأمولة والمرفوضة، قد لا تطأ بعضها الأقدام، مما يجعل من المستقبل أفقا مفتوحا.

وفى تصوير اللحظات الانتقالية السيالة التقت الدوافع الخاصة بالحاضر المباشر بالدوافع العامة المنتمية إلى الاستمرار التاريخى التقاء دراميا زاخراً بالمفارقة، كما اكتسبت الشخصيات دلالة أكبر من خصوصيتها، وأضفى على الشروط الأساسية للحلقة الانتقالية المعاصرة، وما يشابهها من حلقات انتقالية تاريخية طابعا مشتركا عاما قد يجاوز أوضاع مصر ليضرب بجذوره فى الوضع البشرى عامة بأشواقه وذكرياته.

وتلقى «أصداء السيرة الذاتية» ضوءاً كاشفا على تجربة الاستمرار بين لحظات الحاضر المتحولة من قمة قريبة العهد. ففيها نستطيع أن نستشف وجود حبكة تحتية قد لا تكون مرئية على السطح تربط كل الأصداء والخيوط المنفصلة معا. وتلك الحبكة هى اللحن الذى يوفق بين كل الأضداد، بين العلم والإيمان والعمل والتصوف واليقين والشك والجماعة والفرد والحياة والموت. إن تركيز محفوظ على الحاضر غير المكتمل جعل من المصالحة والتوفيق والتجاور التعددى نغمة رئيسية تضبط إيقاعات «الأوديسة» الروحية له فى سيرته الذاتية، والأوديسة الروحية للإنسان عموما. وفى «الأصداء» إبراز للإيقاع فى التجارب الجزئية والفردية أكثر من إبراز للاستمرار فى التجارب الكلية، فهذا الاستمرار ينبثق من إيقاعات متوازية ومتقابلة. وتبدو التجربة الكلية مهشمة الانعكاس فى القطع الصغيرة

المفردة من المرايا. وفى تلك الشذور تتعدد المفارقات كما رأيناها تتعدد فى معظم روايات محفوظ. إن المقدسات المتشابهة فى تلك الروايات تؤدى إلى نتائج متضادة، وما كان مقصودا به الجد كل الجد يؤدى إلى أبشع أشكال الهزل، ولا يؤدى إنجاز الأهداف العامة إلى سعادة الأفراد بل قد يؤدى إلى مأزق. وفى روايات محفوظ وقصصه القصيرة كثيرا ما يكون المصير الفردى فى الحاضر الجزئى أثرا جانبيا لتحقيق إرادة الحياة عند النوع البشرى، فتحقيق غايات الإنسانية الكبرى قد يكون مصحوبا بتضحيات الأفراد وجعلهم نهبا للمنفى والغربة والعبث، وقد تدمر الثورات الثوريين وقد يقطف ثمارها الجبناء والانتهازيون. وبالرغم من كل ذلك، لا يلغى السرد إمكان لحظات تحقق وإشباع عميقة فى التأمل الصوفى والحب والصحبة، وحتى فى التضحية.

وقد ذكر محفوظ فى كلمته للأكاديمية السويدية أنه يختلف مع تشاؤم الفيلسوف كانط الذى كان يذهب إلى أن انتصار الخير لا يتحقق فى هذا العالم بل فى العالم الآخر، فمحفوظ ظل يبحث عن توفيق بين العلم والدين، بين إشباع الاحتياجات المادية الأساسية للبشر وتطلعهم إلى الحرية والتحقق، بين صد العدوان والتشوق إلى السلام.

وقد جاء فى تعليق لجنة نوبل عقد مقارنة بين الحاضر عند محفوظ، بين قاهرته وباريس بلزاك ولندن ديكنز. ويثير ذلك فى الأذهان مسألة تقديم التفاصيل الجزئية «الطبيعية» للواقع ومجالاته وشخوصه. ومن الواضح أن محفوظ يشترك مع رواد الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر فى أنه يرفض رفضا قاطعا وضع الفن فوق الحياة أو ضدها باعتباره بديلا شكليا أسمى درجة، وعنده تغنى الرابطة الحيوية بين الفن والتجربة الإنسانية الاثنين معا.

ولكن حاضر محفوظ لا يقف عند تصوير الخلفية الواقعية فى دقة شبه علمية، ولا يحتفى بمسار الحياة اليومية فى عاديتها البادية للعيان فحسب، فهو يصور تحت السطح المعتاد وفى أطوائه، مستعينا بالخيال والذهن والأشكال الفنية، تناقضات ضخمة وعواصف وحياة سيكولوجية وعقلية ترتبط باتجاهات عميقة لا تلحظها العين. ويقتصد محفوظ كثيرا فى الأوصاف التفصيلية، وهو لا يقدم شخصياته باعتبارها صورا مجازية للطبقات الاجتماعية، ولا يسيطر فى أعماله الراوى كلى المعرفة على السرد. لذلك، فالحاضر عنده لا تستوعبه واقعية السطح المرئى للظاهر الاجتماعى بل يقوم التشكيل الفنى بإبراز منطق التغير مهما يكن كامنا والاستمرار مهما يكن تطلعا، وبإبراز هياكل الحياة العميقة لا الخلفية الاجتماعية وحدها. فالروايات والقصص القصيرة تقدم نماذج إنسانية متخيلة متضاربة القيم فى حركتها على هذه الخلفية، وتقدم أعماقها متفاعلة مع دوائر حياتها.

ويجيب ماسبق على المسألة المعرفية الفنية التى يطرحها اكتشاف الحاضر عند محفوظ، وهى مسألة العلاقة بين الرؤية التشكيلية الفنية والعالم الخارجى الواقعى. إن عالم محفوظ لا يشايع الذين يسرفون فى رفض دور الرؤية التشكيلية ويقصرونها على أن تكون مجرد وعاء يستقبل معطيات تقدمها الحواس عن عالم الحاضر المباشر، فهؤلاء سيعكفون على صور فوتوغرافية سطحية. ومحفوظ، من ناحية أخرى، لا يتبنى الاتجاه المضاد الذى يبالغ ويجعل الصور التى تشكلها المخيلة وأدوات الصياغة كل شئ بمعزل عن الحاضر والعالم والواقع، فهذا الاتجاه يبدع شطحات وألعابا وتجريدات. وعالم محفوظ يؤكد ــ على العكس ــ التفاعل والحوار بين الرؤية التشكيلية الخلاقة والعالم المتجدد متعدد الأوجه والقوى الدفينة، وهما تفاعل وحوار لا يكتملان أبدا ولا يصلان إلى نهاية.

ويشمل الحاضر فى عالم محفوظ المناخ الفكرى والحوار العميق للعصر. وينفرد محفوظ أو يكاد بين كتاب الرواية العربية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى

تصويرا فنيا موضوعيا على درجة كبيرة من العمق. فالحاضر عنده ليس عالم الفهم المشترك والقيم المشتركة للظواهر، وليس الوقائع التى يقدمها التلوين الإعلامى، بل ما يكتشفه الاختبار المتعمق للتجارب التاريخية المتعاقبة وللمشاكل شديدة الحدة، إن عالمه يكتشف الحاضر باعتباره تاريخا. وليس التاريخ فيه كابوسا يحاول الإنسان الاستيقاظ منه، فهو يتضمن رفض اليأس من المصير الإنسانى، وليس التاريخ فيه مخلفات وبقايا أثرية، وليس هذا الحاضر وقائع متناثرة فى البيوت والحارات. فهذا العالم على العكس من ذلك يكتشف التطور الاجتماعى والسيكولوجى والعقلى للإنسان فى مصر.

ويحفل عالم نجيب محفوظ بالمثقفين ومنتمى السياسة وهواتها الذين لا تتحول أفكارهم الضخمة فى أحسن الأحوال إلى تصريحات وتجريدات. فالفكر الفنى عنده لا يتحول إلى خادم أو ناقل لمذاهب أو نظريات مستقاة من علوم الاجتماع أو الفلسفات. وهذا الفكر الفنى ليس مخططاً تبسيطيا يقوم على اليقين الساذج وعلى المعرفة الشاملة المطلقة بالحاضر. فهناك الأشياء التى لا يمكن تفسيرها، والموت ذلك العنصر الخطير اللامعقول، والأفق الذى يسد طريق الرؤية أمامنا. فليس العالم صندوقا محدودا يضم عددا متناهيا من الأسئلة يجيب عنها العلم سؤالاً بعد سؤال، فتنتهى الأسئلة، بل يذهب الفكر الفنى عند محفوظ إلى أن هناك ألغازا لا تنتهى؛ تقفز كلما تقدمت المعرفة. فهناك مشاكل لغز الوجود ومعنى الحياة ومراوغة العلاقات الحميمة بين الأفراد، وكلها تتطلب بالإضافة إلى العلوم حدسا صوفيا وأنواعا من التشكك قد يكونان فى عالم محفوظ دافعين لا إلى السلبية والتردد بل إلى مزيد من البحث والعمل.

وبالرغم من أن قضايا الإيمان والشك والولاء والانغلاق على الذات والتوفيق بين التوهج الحسى وأشواق السماء وتوكيد الحرية فى مواجهة الاستبداد والقمع تقوم بدورمهم فى عالم محفوظ، فإن صورتها الجاهزة القطعية لا تشكل نواة المضمون الفنى. وما أكثر ما تعرضت رواياته لغارات نقدية تعتصرها إلى فلسفات رديئة وتصورات أخلاقية وسوسيولوجية سطحية أو لمغامرات تركز على التقنيات والأدوات بمعزل عن الوظيفة التعبيرية، والمعانى مطروحة على قارعة الطريق فى هذا الزعم.

ولكن محفوظ لا يقدم قضايا الحاضر الفكرية سابقة التجهيز كأجسام غريبة داخل العمل الروائى أو القصصى، كما لايقدم معرضا للوسائل والتقنيات وأشكال البراعة فى استخدامها.

إنه يكتشف عملية حية؛ هى عملية «توليد الأفق الفكرى» كما يسميها باختين فى رءوس الشخصيات المفردة ووجدانها وفى معايشتها لهذا الأفق المتنوع، واصطدامها بأجزائه المتباينة وبآثاره فى الواقع خارجها. وهذا الأفق الإيديولوجى ليس خريطة محددة الخيوط أو بحيرة راكدة.

إن الأفق الإيديولوجى الذى يتولد فى أذهان أفراد الطبقة الوسطى الذين تحفل بهم رواياته وقصصه القصيرة بعيد عن التجانس والتحدد، وتتتبع هذه الأعمال الأدبية انبثاق كل مسار من المسارات الإيديولوجية المتباعدة حتى منابتها فى تكوين هؤلاء الأفراد فى حالة من الاختلاط والتشوش. وما أكثر دبيب نزعات الاشتراكية بكل ألوان طيفها والليبرالية باختلاطها بالوطنية مقتحمة أو هيابة، والإسلام السياسى بتعدد مفاهيمه، والتأقلم المحافظ ببراجماتيته المتسلقة، والريبية بعدميتها الصارخة فى نفوس الأفراد وسلوكهم. وتتحسس الأعمال فى مجرى التوليد الإيديولوجى اتجاهات بلا أسماء قد تكون تركيبا من اتجاهات مختلفة أو تعديلا لأسسها. ولا يقف السرد موقفا حياديا من النزعات المختلفة ولا يتخذ من أفكار بعض الشخصيات بوقا لأفكار المؤلف، بل نجده يصور عملية اكتساب الشخصيات نزعاتها الفكرية؛ عن طريق معرفتها بالعالم وبالثقافة وعن طريق تناقضات أوضاعها

وعن طريق الصور الحقيقية أو الزائفة التى تكونها عن أنفسها وعن الآخرين. فهذه النزعات دافع سلوكى قد يغوص فى أعماق الشخصيات وقد يطفو فوق السطح على الألسنة والادعاءات، وقد يؤثر فى استجابة الشخصيات للأحداث بل فى تشكيلها.

أى أن أعمال محفوظ ترسم للنزعات الفكرية المتصارعة فى الحاضر لوحة فنية ولا تقدم لها عروضا تلخصها، فهذه النزعات التى قد تكون صاحبة تولد «فى» الوعى الذاتى للأفراد مختلطة بملامحهم الوجدانية كما تولد «بين» هؤلاء الأفراد فى تقاطع مساراتهم وتبادلهم التأثير وحواراتهم التى قد تطول. وتتفاوت طرائق السرد فى توليد النزعة الفكرية، فقد تجعلها محرك الفعل عند الشخصية وتدفعها إلى التضحية أو الموت، وقد تصورها جمرة لا تخبو من الحيرة وانعدام اليقين؛ تتوهج بأسئلة عن معنى الحياة، وقد تجعلها جانبا هامشيا يقعى عند حافة الوعى والفعل والسلوك.

ومن النادر أن تكون النزعات الفكرية عند محفوظ صيغا جاهزة من حصاد القول يمكن أن تقف مستقلة مكتملة التكوين خارج النسيج الفنى، فهذا النسيج لا يحشو الأفواه بالصيغ الأنيقة أو الشائهة ولا يحرضنا على القبول أو الرفض. فالأفكار المتصارعة فى الحاضر تقترب ـ كما يقول باختين ـ من أن تكون فى الأعمال الأدبية عند محفوظ مجالات قوة (تشبه المجال المغنطيسى وخطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى فى طريقها إلى التكوين أو تحقيق درجة من الاكتمال أو فى طريقها إلى التحلل والتداعى، كما ترتطم من جهة أخرى باستجابات الآخرين المحتفية أو الرافضة أو الهازئة أو المشفقة فى معزوفة حوارية متعددة الأصوات. ويؤدى توليد الأفق الإيديولوجى بذلك إلى أن تكتسب «الفكرة» ملامح الشخصية الإنسانية الحية المتطورة.

ولكن هذه المعزوفة الحوارية متعددة الأصوات سيحيط بها إطار أحادى الصوت نابع من اتجاه توفيقى يطبع عالم محفوظ بطابعه. فهذا العالم يولد أفقا فكريا طوبائيا لصيقا به يقوم على الحنين إلى المصالحة بين ليبرالية ثورة ١٩١٩ والاشتراكية التى تحقق العدل؛ كما دعا إليها اشتراكيون مختلفو المشارب فى أعمال متعددة، ونوع من القيم الروحية والأخلاقية فى بناء الفرد، ليسود الانسجام والتآلف كما يدعو إليهما الدراويش والمتصوفة وأهل الطريق. ولا تجىء هذه الرؤيا الطوبائية صراحة فى صيغتها الإيجابية متجسدة فى إحدى الشخصيات، كما لا نجدها فى صيغة تركيبية على لسان أحد، بل تشكل مقياسا مضمرا للتقييم يحدد تعاطف السرد مع المواقف والأحداث أو رفضه لها، فلنجيب محفوظ فلسفته الفنية.

ولا يجب أن تختلط هذه الفلسفة الفنية بتصريحات محفوظ خارج الفن التى تعلق على السياسات والثورات والشخصيات فى الحاضر. فليس من المستطاع أن نستنبط الفلسفة الفنية من أفكار محفوظ العامة أو من التحليل النفسى لمواقفه الانفعالية الذاتية من عبدالناصر وثورته. فأفكار محفوظ العامة تعاد صياغتها جماليا داخل العمل الفنى المركب متعدد المستويات، ذى المنطق الخاص به، المستقل عن أفكار المؤلف العامة. فليست الرواية أو القصة القصيرة عنده انبثاقا عن تجربة المؤلف الوجدانية وليست وثيقة نفسية أو شهادة سياسية، بل هى بناء يبدع إيديولوجيته الخاصة عن طريق استبعاد عناصر معينة واختيار عناصر أخرى وإعادة تنظيم شاملة. ولم يكن محفوظ يفرض أفكاره السياسية على أبطاله أصحاب التوجهات المختلفة، بل احتفظ لهم جميعا بقدر من الاستقلال عن أفكاره الجزئية. وتحيا أعمال محفوظ حياتها المستقلة عن تجربته السياسية الخاصة تحت تأثير أدوات سردية وصيغ تعبيرية وتقاليد فنية لا تنتمى إلى فرديته، وتحمل تضمنات إيديولوجية قد تكون مغايرة لمقاصده الواعية، فالعمل الفنى المنجز ليس مجرد تعبير عن نية سياسية مسبقة لدى المؤلف.

إن أعمال محفوظ تندرج تحت الأدب الرفيع الذى هو، مثل الفن عموما، جزء من وعى الإنسانية بذاتها، وهى تسهم فى رفع الفرد إلى مستوى «كلية الإنسان»، إلى جوهره المنتمى إلى النوع متعاليا، رغم الوجود اليومى المبتذل فى عالم الاستغلال والقهر، على النظرة الصنمية المغتربة التى يغمره بها هذا الوجود فلا يرى العلاقات الجوهرية كما يقول جورج لوكاتش. إن أعمال محفوظ التى تكتشف الحاضر تقبل الترجمة إلى لغة العواطف والفكر لا فى حاضرها فحسب، بل فى العصور التالية أيضا، لأنها ـ كما يواصل لوكاتش القول ـ تعمل على إدراج حياة الأفراد فى مستوى النوع البشرى إدراجا واعيا. فالمضمون الكلى لأعماله الفنية ليس إلا ماهية النوع البشرى، تاريخ الإنسان أو تطوره التاريخى، ممسكا به أو مقتربا منه عند نقطة عينية حاسمة.

فالعمل الأدبى لمحفوظ الذى يصور الحاضر إنما يصوره باعتباره مرحلة جوهرية فى التطور الإنسانى؛ لا فى السياسة وحدها، بل فى إرهاف وتنمية الطاقات والقدرات والحواس والعواطف والأفكار والعلاقات. وهو لا ينصب على حاضر يتحول إلى ماض سيخلفه الزمان وراءه بل يصبح ذاكرة إنسانية متجسدة فى مرحلة معينة من تاريخ بلد معين وحلما مفتوحا على آفاق الحرية، فلهذا العمل الأدبى حقيقته لكل الأزمنة ولكل الأمكنة. وبالرغم من أن جنة عدن لن تهبط أبدا فى هذا العمل إلى الأرض فى نهاية للتاريخ، فإنه يتطلع إلى إبداع الإنسان لذاته المتكاملة المتطورة إبداعا متصلا وإلى إثراء حاجاته وأشواقه وإرهاف نصلها. إنها حاجات وأشواق لا تنتمى إلى البائع والمشترى وجابى الإتاوات والسلطان المتعسف وخدمه وكهنته، بل إلى التاريخ الإنسانى فى تناقضاته وتعرجاته وجهده الجمالى لتجاوز التعمية والاغتراب.

وفى مجال إبداع الشخصية الإنسانية الغنية الذى لا يتحقق عند مكتشف الحاضر إلا فى التفاعل وتبادل التأثير بين دوائر الوعى المتعددة، لا تصبح الخصوصية الأدبية انعزالا للأدب أو سمة تقنية محضة أو خاصية لغوية، بل تصير مبدأ للتكامل الدينامى يهدف إلى الإثراء الحسى والانفعالى والفكرى للشخصية الإنسانية المقترحة على خلفية ما فى الحاضر من صراع وتطلع، وهى سمة تكاملية تتخلل العمل بأكمله، وتجسدها اللغة، وليست عنصرا لغويا أداتيا معزولا.



النص المحفوظى. نظرة من قريب

محمود الربيعى*

ثمة صخب يرتفع حول نجيب محفوظ منذ حصوله على «نوبل» سنة ١٩٨٨. وقد ازداد هذا الصخب فى مناسبتين تاليتين لحصوله على الجائزة؛ الأولى عقب طعنه فى رقبته تلك الطعنة الظالمة الغادرة؛ والثانية عقب صدور كتاب رجاء النقاش عنه فى الصيف الماضى. وعندى أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باطراد فى ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعى وهو النص الإبداعى المحفوظى. وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبى يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور فى هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله؛ أى بمادة العمل فى النقد الأدبى. ولدىّ ـ مع ذلك ـ حالات أخرى:

أ ـ عندما يحمل محرر أدبى، أو شاب من شباب الباحثين فى الأدب آلة تسجيله، ويقصد ندوة محفوظ، يسأله فى شأن من الشئون، ويتلقى إجابته، وينشرها فى كتيّب، يقرأ على المقهى أو على الشاطئ، أو يزين بها صفحات الرسالة العلمية التى يعدها ـ باعتبار أنها مادة مستقاة من «مصادرها الأصلية»، فإن نقاد الأدب يعلمون ـ بداهة ـ أن هذا لاعلاقة له بمادة عملهم.

ب ـ وعندما يكتب الكاتبون عن «صحيفة أحوال» نجيب محفوظ المدنية، أو تاريخه الوظيفى، أو نشأته فى بيت القاضى والعباسية، أو المقاهى التى يتردد عليها، أو حتى مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية، أو قراءاته وتكوينه الفكرى، يعلم نقاد الأدب أن هذا النوع من الكتابة لايمكن أن يعد من مجالات النقد الأدبى.

جـ ـ وعندما يبذل مجهود لإرساء نوع من التقارب ـ أو توحيد الهوية ـ بين كمال عبد الجواد فى «الثلاثية» وشخصية نجيب محفوظ، أو السيد أحمد عبد الجواد وشخصية والد نجيب محفوظ، فإن شيئا من ذلك لايثبت أمام

---

* أستاذ ورئيس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، القاهرة.

الفحص على محك النقد الأدبى، حتى لو توسل إليه صاحبه ببعض اعترافات من نجيب محفوظ ذاته، وذلك لأن العكاكيز لايلجأ إليها - كما يقال - إلا لتغطية عدم قدرة الأرجل الطبيعية على الحمل.

د - وعندما تفسر «زهرة» فى (ميرامار) على أنها رمز مصر، وتجمع الشواهد والقرائن على ذلك، من داخل الرواية فى أحوال قليلة، ومن خارجها فى أغلب الأحوال، فإن نقاد الأدب يدركون أن حالة من عدم اليقين تلف التفسير الأدبى، وأن كل التفاسير يمكن أن تقف على قدم المساواة، لا من حيث قوتها فحسب، بل من حيث مشروعيتها كذلك.

أنكون منطقيين وطبيعيين - إذن - إذا قلنا إنه إذا دار الكلام «حول» أدب نجيب محفوظ خدم أغراضا «حول» هذا الأدب، وإذا دار «فى» هذا الأدب خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظى» هو صمام الأمان الوحيد الذى يعصم الدرس الأدبى من أن يحمل اسما غير اسمه، أو يدعى لنفسه قدرات لايمتلكها، أو يستغل فى تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ما كان إعلانيا، أودعائيا، أو متصلا بنعرة ما من النعرات، وعلى ذلك ينبغى أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة «بالدرس النصى» ومحللة فيض الإبداع المحفوظى فى هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتى الآن فى حياء لا يتناسب مع دعاوانا العريضة؛ حب الأدب، أوالوطن، أو نجيب محفوظ.

- ٢ -

نمت خبرتى «بالنص المحفوظى» - كمًّا ونوعا - على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وأستطيع الآن أن أتعرف على هذا النص إذا عرض علىّ بين عشرات - أو حتى مئات - النصوص الأخرى. لقد أصبحت أمتلك حياله غريزة تشبه غريزة كلب الصيد حيال صيده. وأنا أعود إلى هذا التشبيه هنا بعد أن استنكره زميل لى حين استخدمته فى مناسبة سابقة، علّه يعود إلى تأمله من زاويته الصحيحة، فيحوز لديه - ولدى غيره - القبول. وليست الذاكرة هى التى تهدينى إلى التعرف على النص المحفوظى؛ فذاكرتى لا تعى كل ماكتب، ولا أدعى أننى قرأت كل ماكتب، وليس وضع عناوين الأعمال عليها هو الذى يمكننى من ذلك، فأنا أتعرف على النص المحفوظى حتى لو خلا من كل المؤشرات. إننى إذا رأيت عملا محفوظيا منزوع الغلاف، مطروحا فى الطريق، أو فى ركن مظلم من خزانة كتب، أو رأيت جزءا منه، أو فقرة، أوجملة، تعرفت عليه فى الحال. ولا أقول هذا مباهاة أو مفاخرة فلا موضع لذلك، وإنما أقوله توسلا إلى إثبات فكرتى التى أسعى إلى إثباتها، من تحقيق نوع العلاقة التى ينبغى أن تتأسس بين القارئ الناقد والنص المحفوظى.

وأريد أن أضيف إلى ما قلته المزيد: ليس نوع الكلمات المستخدمة هو الذى يهدينى إلى التعرف على «النص المحفوظى»؛ فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليست أدوات التشبيه، أو مادة التصوير؛ أو سرد الأحداث؛ فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية، التقليدية والتجريبية، وكل ذلك لايحتكره النص المحفوظى، وليس وصف الحارة المصرية - بخاصة فى القاهرة القديمة - هو الذى يعيننى على التعرف على هذا النص، ولاجماعات الموظفين، والتجار، والفتوات، أو عالم الطرب والنكتة؛ فكل ذلك مبذول لجميع الكتاب، وقد عبّر عنه على نحو واسع.

وإذن فما هذا الشئ - الواضح الغامض - الذى يجعلنى أقول: هذا النص لايمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ، وهذا النص لايمكن أن يكون لنجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى: «ما المحفوظية» التى يمكن أن نتعرف عليها فى أعماله، كما نتعرف على الشيكسبيرية فى أعمال شيكسبير، «والدانتية» فى أعمال دانتى، و«المتنبيّة» فى أعمال المتنبى؟ (وقائمة العباقرة طويلة). أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة، وليست واحدة، ومثيرة للخلاف، وأن القول فيها مختلط، ويكتنفه الغموض، ولكننى أعلم كذلك أنها ينبغى - فى كل الأحوال - أن تكون شغل الناقد الشاغل، وأن تحديد بعض ملامحها - على الأقل - هو أوجب واجبات الناقد الأدبى.

-٣-

وجدت عندى نسخة بالية من رواية كنت قد حملتها معى من القرية أواخر الأربعينيات، وجعلتها - مع غيرها - نواة لمكتبتى فى القاهرة. كانت منزوعة الغلاف، ولا أتذكر إن كنت قرأتها برمتها قبل ذلك، ولكنى أفتحها الآن على نحو عشوائى، وأقرأ فيها صفحات متتابعة:

من ؟ هى..هى بعينها أو بعينيها وشفتيها ونهديها وساقيها؟

جارتى.. أو جارة الوادى.. أو جارة السوء التى طالما جارتى أقضت مضجعى وألهبت عواطفى وأهاجت مشاعرى.

جارتى التى لاترحم.. جارتى التى طالما هتفت بها: أيا جارتى لو تعلمين بحالى..جارتى التى أعلنتها علىّ حربا شعواء.. ونصبت لى من عينيها مدفعى برن.. سريعى الطلقات..لا أكاد أقف فى النافذة حتى ينهال على منها وابل من النظرات شديدة الفتك محكمة التصويب لاترضى بغير القلب هدفها..أما شفتاها فقد جعلت لى منها قاذفات للّهب..شفتان حارتان ملتهبتان..يحس لهيبهما من بعد..ما نظرت إليهما إلا وأحسست بلسعة، وكأنى بهما لو مستهما قطرة ماء - لطشطشت - وتبخرت أو مستهما شفاه أخرى لبقبقت واحترقت.

أماصدرها فقد ركبت به قنابلها الشديدة الانفجار ..قنبلتين قد رفعت عنهما طابة الأمان..فهما عرضة للانفجار فى أى لحظة لاباللمس..بل بمجرد النظر.

أما الساقان فقد كانتا من نوع ذرى لم يكشف عنه بعد، ولاجرب أثره، ولكن مجرد التلويح به.. كان كافيا للانهيار والتسليم.

لقد وجدتها أمامى..جارتى المسلحة.. التى طال هجومها علىّ..واشتد حصارها حولى وأنا صامد أمامها..لم ينهد لى حصن.. ولا دكت لى قلاع.. أدافع وأقاوم وأصد الهجمة تلو الهجمة.. مستعينا فى دفاعى بشئ واحد هو الذى أعاننى على المقاومة، وهيأ لى الدفاع.. شئ واحد هو الذى صد عنى كل تلك الغارات والهجمات.

أى شئ ذلك الذى أعاننى وهيأ لى المقاومة؟ الضمير؟ أبدا.. فالضمير شئ لايستيقظ إلابعد أن تقع الواقعة وتتم الهزيمة..فيبدأ وخزه وتأنيبه الذى لاجدوى فيه ولافائدة منه.

حب الفضيلة؟ لاتكونوا سخفاء..فتذكروا أشياء وهمية لاوجود لها فى عالم الحقيقة..واذكروا قول الشاعر:

مــــررت على الـفــــضــــيـلة
وهـى تـبـكـى فـــــقـلت
عــلام تـنـتـحـب الفـــتــــاة
فـــقـــــالـت كـــيـف
لا أبكـي وأهلى جـــمـــيـــعـــا
دون خـلـق الـلّه مـــــاتـــوا

إذن، أى شئ ذلك الذى أعاننى على المقاومة والدفاع حتى لا أسقط متداعيا أمام جارتى المسلحة؟

إنه الجبن!؟

أى واللّه الجبن.. فما رفع منار الفضيلة غيره. إن أفضل خلق الله أجبنهم..كيف؟ الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان: نوع زاهد فاضل ونوع مستهتر متهتك.

والنوع الفاضل نوعان..

أعرف الآن صاحب هذا النص، وقد كان إلى سنوات قليلة خلت ملء السمع والبصر، وهو صاحب روايات تبلغ عدد ما لنجيب محفوظ من روايات . ولكننى أحب أن أعتمد على خبرتى المتراكمة بهذا النوع الأدبى فحسب حين أحكم على هذا النص الذى أوردته بأنه ليس نصا محفوظيا، فأورد من سماته هو ما أقدمه من «حيثيات»، لهذا الحكم. فبصرف النظر عن الاستخدام العشوائى لعلامات الترقيم وللنقط المتجاورة، ولترتيب الفقرات، وبصرف النظر عن إقحام الاستشهاد بأبيات الشعر، وبغض النظر عن ذلك «المعجم الحربى» الفج الذى يريد الكاتب أن يفرض به علينا مهنته، أقول بغض النظر عن كل هذه الملامح التى تبتعد بهذا النص عن أن يكون نصا محفوظيا؛ فإننى أود أن أركز من صفاته الأخرى على ما يلى:

أولا: أنه نص ذو بُعد واحد، وأنت مهمـا قلبته على جنباته فإنك لاتستطيع أن تخرج بمعناه من «الحرفى» إلى «الرمزى». وهو لايحمل من المفاتيح المعتادة ـ أوغير المعتادة ـ ما يساعد على هذا؛ فليس به مفارقات أو مفاجآت؛ أو إيحاءات، أو غير ذلك مما يفتح آفاق المعانى (قارن مافى هذا النص من معركة أسلحتها «الأثداء ـ القنابل» ، «والسيقان الذرية» ؛ «والشفاه النارية» بالحرب الرمزية الدائرة فى «يوليسيس» جيمس جويس بين ستيفن ديدالوس وقطع الدهن العائمة فى طبق الحساء، وماتحضره إلى الذهن ـ على سبيل المفارقة ـ من الحرب الطروادية).

ثانيا: أنه نص يراوح فى مكانه، قد يدور حول نفسه، ولكنه لايحقق تقدما، وتتعدد فيه التشبيهات كما تتعدد الاستشهادات، ولكن الحدث يبقى فى مكانه، وهو ما يكاد يوهم القارى بأنه خطا خطوة إلى أمام حتى يكتشف أنه عاد فخطا الخطوة إلى ذاتها وراء: «إنه الجبن.. إن أفضل خلق الله أجبنهم.. حيا الله الجبن» ؛ أو «الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان.. والنوع الفاضل نوعان».

ثالثا: أنه نص ينهض على نوع من «الاستحالة» الكائنة فى المبالغات العقيمة، التى لاترسى (كيميزة) أو توسس نموذجا؛ «فالعينان مدفعان» ليس هذا فحسب، بل هما «مدفعا برن». والشفتان «قاذفات للهب» ؛ والثديان «قنبلتان» ، «والساقان سلاح ذرى» ، والمبالغة ليست معيبة فى حد ذاتها، ولكنها هنا معيبة، لأنها لم تنجح فى إلقاء أى ضوء إضافى على الحدث.

-٤-

أتهيأ الآن للدخول فى عالم النص المحفوظى. وهدفى ـ كما قدمت ـ إثبات أنه نص لايمكن أن يختلط ـ من حيث سماته الداخلية بأى نص غيره من نصوص الرواية العربية. وأختار نصا معروفا لدى قطاع عريض من القراء، ومن غير القراء. ولهذه المعرفة أسباب شتى؛ فالقراء عرفوه من قراءتهم رواية (بين القصرين)وغير القراء شاهدوه على المسرح، أو فى السينما أو التليفزيون. والجميع يتذكره، ولكن على تفاوت فى هذا التذكر؛ فالبعض قد يذكر الشخصيات: السيد أحمد عبد الجواد، وزوجه أمينة، والأبناء ياسين وفهمى وكمال، والبنات عائشة وخديجة، والبعض قد يذكر الأحداث؛ اليومية والاجتماعية والسياسية، والبعض قد يذكر المفارقات المثيرة للضحك، كعطس كمال فى طبق الفول المدمس حتى يجعل أخويه يتقززان منه فينفرد به، والبعض قد يذكر جو الرواية العام، ولكن قليلا من القراء ـ فى أغلب ظنى ـ هم هؤلاء الذين يذكرون التفاصيل الدقيقة، وطريقة رصف الكلمات، والنسيج الخارجى والداخلى للعبارات. والإيقاع المتوازن لأجزاء الأسلوب، ثم لأجزاء الرواية؛ وغير ذلك من السمات التى يكون بها النص المحفوظى نصا محفوظيا. وتلك هى النواحى التى سأركز عليها ـ دون غيرها ـ فى تحليلى النص، وفاء بحق ما أراه جديراً بالوفاء، من اتجاه فى النظر والتحليل، يجعل نقد النص المحفوظى مكمّلا لهذا النص، بل جزء لا يتجزأ منه فى الطموح النهائى. ولأننى لن أتناول فى تحليلى هذا سوى نص وحيد، فإنى أثبته هنا كاملا، دون أن أجد نفسى فى موقف يضطرنى عن الاعتذار عن طوله:

كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى حيث توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التى يلهو بها كمال فى أوقات فراغه. وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد فتصدره متربعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا فجلس «ياسين» إلى يمين أبيه وفهمى إلى يساره، وكمال قبالته. جلس الإخوة فى أدب وخشوع، خافضى الرءوس كأنهم فى صلاة جامعة، يستوى فى هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل أغا. فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجرة مخيفة لا قبل له بها. ولم يكن يجمعهم بأبيهم إلا مجلس الفطور لأنهم يعودون إلى البيت عصرا بعد أن يكون السيد قد غادره إلى دكانه عقب تناول الغداء والقيلولة، ثم لا يعود إليه إلا بعد منتصف الليل. وكانت الجلسة على قصر مدتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب

عسكرى إلى مايركبهم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عرضة للهفوات بطول تفكيرهم فى تحاميها، فضلا عن أن الفطور نفسه يتم فى جو يفسد عليهم تذوقه واستلذاذه، ولم يكن غريبا أن يقطع السيد الفترة القصيرة التى تسبق مجىء الأم بصينية الطعام فى تفحص أبنائه بعين ناقدة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه فى هيئة أحدهم أو بقعة فى ثوبه انهال عليه نهرا وتأنيبا، وربما سأل كمال بغلظة: «غسلت يديك؟» فإذا أجابه بالإيجاب قال له آمرا: «أرنيهما» فيبسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقا، وبدلاً من أن يشجعه على نظافته يقول له مهددا: «إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما». أو يسأل فهمى قائلا: «أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟» ويعرف فهمى بالبداهة من يعنى لأن «ابن الكلب» عند السيد كناية عن كمال فيجيب بأنه يحفظ دروسه جيدا. والحق أن شطارة الغلام ـ التى استوجب عليها حنق أبيه ـ لم تقعد به عند الجد والاجتهاد كما يدل عليها نجاحه وتفوقه، ولكن السيد كان يطالب أبناءه بالطاعة العمياء الأمر الذى لايطيقه غلام اللعب أحب إليه من الطعام، ولهذا يعلق على إجابة فهمى قائلا بامتعاض: «الأدب مفضل على العلم»، ثم يلتفت إلى كمال ويستطرد بحدة: «سامع يابن الكلب؟».

وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط وتقهقرت إلى جدار الحجرة على كثب من خوان وضعت عليه «قلة»، ووقفت متأهبة لتلبية أية إشارة، وكان يتوسط الصينية النحاسية اللامعة طبق كبير بيضاوى امتلأ بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، وفى أحد طرفيها تراكمت الأرغفة الساخنة، وفى الطرف الآخر صفّت أطباق صغيرة بالجبن، والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيج الذى أنزل عليهم كأنه لم يحرك فيهم ساكنا، حتى مد السيد يده إلى رغيف فتناوله ثم شطره وهو يتمتم: «كلوا»، فامتدت الأيدى إلى الأرغفة فى ترتيب يتبع السن، ياسين ففهمى ثم كمال وأقبلوا على الطعام ملتزمين أدبهم وحياءهم. ومع أن السيد كان يلتهم طعامه فى وفرة وعجلة وكأن فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة ـ الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين ـ ثم يأخذ فى طحنها بقوة وسرعة وأصابعه تعد اللقمة التالية، إلا أنهم كانوا يأكلون متمهلين فى أناة بالرغم مما يحملهم تمهلهم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية، فلم يكن ليغيب عن أحدهم ما قد يتعرض له من ملاحظة شديدة أو نظرة قاسية إذا تهاون أو ضعف فنسى نفسه وغفل بالتالى عما يأخذها به من التأنى والأدب. وكان كمال أشدهم تبرما لأنه كان أعظمهم تخوفا من أبيه، وإذا كان أكثر ما يتعرض له أحد أخويه نهرة أو زجرة فأقل ما يتعرض له هو ركلة أو لكمة، فلذلك كان يتناول طعامه فى حذر وضيق. مسترقا النظر بين آونة وأخرى إلى المتبقى من الطعام الذى يتناقص سريعا، وكلما تناقص اشتد قلقه، وانتظر فى جزع أن يصدر عن أبيه ما يدل على فراغه من طعامه فيخلو له الجو ليملأ بطنه. وعلى رغم سرعة أبيه فى الالتهام وضخامة لقمته وتشبعها بشتى الأصناف كان يعلم بالتجربة أن ما يتهدد الطعام ـ ومايتهدده هو بالتالى ـ من ناحية أخويه أشد وأنكى، لأن السيد كان سريع الأكل سريع الشبع، أما أخواه فكانا يبدءان المعركة حقاً عقب جلاء السيد عن السفرة، ثم لايتخليان عنها حتى تخلو الأطباق من كل شئ يؤكل، ولهذا فما كاد السيد ينهض قائماً ويفارق الحجرة حتى شمر عن ساعديه وهجم على الطبق كالمجنون مستغلا يديه الاثنتين، يداً للطبق الكبير، ويداً للأطباق الصغيرة، بيد أن اجتهاده بدا قليل الجدوى فيما انبعث من نشاط الأخوين فلجأ إلى الحيلة التى يستغيث بها كلما هدد سلامته مهدد فى مثل هذه الحال، وهى أن يعطس فى الطبق عامدا متعمداً وعطس، فتراجع الأخوان، ونظرا إليه حانقين، ثم غادرا المائدة وهما غارقان فى الضحك، فتحقق له حلم الصباح وهو أن يجد نفسه وحيدا فى الميدان. و عاد السيد إلى حجرته بعد أن غسل يديه فلحقت به أمينة وبيدها قدح مزجت به ثلاث بيضات نيئات بقليل من اللبن وقدمته له فتجرعه ثم جلس ليحسو قهوة الصبح، وهذا القدح الدسم خاتمة فطوره، وهو «وصفة» من وصفات يداوم عليها بعد الوجبات أو فيما بينها ـ كزيت السمك، والجوز واللوز والبندق المسكرة ـ رعاية لصحة بدنه الضخم، وتعويضاً له عما

تستهلكه منه الأهواء، إلى اقتصاره على اللحوم بأنواعها والأغذية المشهورة بدسمها حتى ليعد الأكلة الخفيفة بل والعادية «لعبا» و «تضييع وقت» لا يجملان بمثله. وقد وصف له الحشيش كفاتح للشهية ـ إلى فوائده الأخرى ـ فجرّبه ولكنه لم يألفه وانصرف عنه غير آسف وقد ساء به ظنه لما يورث من ذهول ووقور مشبع بالهدوء ميّال للصمت مشعر بالانفراد ولو بين الصفوة من الأصدقاء، فنفر من أعراضه تلك التى تتجافى مع سجيته المولعة بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس ووثبات المزاح والقهقهة، ولكيلا يفقد مزاياه الضرورية لفحول العشاق اعتاض عنه بنوع نفيس من المنزول اشتهر به محمد العجمى بائع الكسكسى عند مطلع الصالحية بالصاغة، وكان يعده خاصة لصفوة زبائنه من التجار والأعيان، ولم يكن السيد من مدمنى المنزول، ولكنه كان يلم به بين حين وآخر كلما استقبل هوى جديدا خاصة إذا كانت المعشوقة امرأة خبيرة بالرجال وأحوالهم. فرغ السيد من حسو قهوته ثم نهض إلى المرآة وراح يرتدى ملابسه التى قدمتها إليه أمينة قطعة قطعة، وألقى على صورة هندامه نظرة متفحصة، ومشط شعره الأسود المرسل على صفحتى رأسه، ثم سوى شاربه وفتله، وتفرس فى هيئة وجهه ثم عطفه رويدا إلى اليمين ليرى جانبه الأيسر، ثم إلى اليسار ليرى جانبه الأيمن، حتى إذا ارتاح إلى منظره مد يده إلى زوجته فناولته زجاجة الكولونيا التى عبأها له عم حسنين الحلاق فغسل يديه ووجهه ونضح صدر قفطانه ومنديله، ثم وضع الطربوش على رأسه وأخذ عصاه وغادر الحجرة ناشرا بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا. ذلك العرف المقطر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعا، وإذا تنشقه أحدهم تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه ـ مع الحب ـ الإجلال والخوف، إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كلٌّ بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر. كان ياسين وفهمى قد فرغا من ارتداء ملابسهما، أما كمال فقد هرع إلى الحجرة عقب خروج أبيه مباشرة ليشبع رغبته فى محاكاة حركاته التى يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرآة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطبا أمه بلهجة آمرة وهو يغلظ نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة»، وكان يعلم أنها لاتلبى هذا النداء ولكنه جعل يمسح على وجهه وجاكيتته وبنطلونه القصير بيديه كأنه يبلها بالكولونيا، ومع أن أمه كانت تغالب الضحك إلا أنه ثابر على التظاهر بالجد والصرامة، وراح يستعرض وجهه فى المرآة من جانبه الأيمن إلى الأيسر، ثم مضى يسوى شاربه الوهمى ويفتل طرفيه، ثم تحول عن المرآة وتجشأ، ونظر صوب أمه، ولما لم يجد منها إلا الضحك قال لها محتجا: «لماذا لاتقولين لى صحة وعافية؟» فغمغمت المرأة ضاحكة: «صحة وعافية ياسيدى»، هنالك غادر الحجرة مقلدا مشية أبيه محركا يمناه كأنه يتوكأ على عصاه..

وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقوبه رجال الأسرة فى الطريق، وبدا السيد وهو يسير فى تؤدة ووقار يحف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر وقد وقف له عم حسنين الحلاق والحاج درويش بائع الفول والفولى اللبان وبيومى الشربتلى، فأتبعنه أعينا مترعة بالحب والزهو، وتلاه فهمى فى مشيته المتعجلة، ثم ياسين فى جسم الثور وأناقة الطاووس، وأخيرا ظهر كمال فلم يكد يخطو خطوتين حتى استدار ورفع بصره إلى الشباك الذى يعلم أن أمه وشقيقتيه مستخفيات وراءه، وابتسم، ثم واصل سيره متأبطا حقيبة كتبه منقبا فى الأرض عن زلطة يركلها.

كانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم. بيد أن إشفاقها من شر الأعين على رجالها لم يقف عند حد، فلم تكن تمسك عن تلاوة: «ومن شر حاسد إذا حسد» حتى يغيبوا عن عينيها..

يصور هذا النص مجلس الفطور الأسرى (الذكورى) فى بيت السيد أحمد عبد الجواد، وهو نص تشتمله وحدة عضوية ظاهرة، ولكننى أريد ـ تسهيلا للمهمة والاستيعاب ـ أن أقسمه إلى أجزائه الموضوعية الظاهرة، وذلك على النحو التالى:

أ ـ قسم أول أحب أن أسميه: «التمهيد»، وهو يبدأ ببداية النص، وينتهي بنهاية عبارة: «سامع يا ابن الكلب».

ب ـ قسم ثان أحب أن أسميه صلب الموضوع، وهو يبدأ ببداية: «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة»، وينتهي بنهاية عبارة: «كأنه يتوكأ على عصاه».

جـ ـ قسم ثالث أحب أن أسميه: «الخاتمة»، أو «الانسحاب من المشهد»، وهو يبدأ ببداية: «وبادرت الأم والفتاتان» وينتهي بنهاية: «حتى يغيبوا عن عينيها» ـ نهاية النص.

وأنا أعلم أن هذا النوع من التقسم تقسيم «صناعي»، ولكن النقد ـ على كل حال ـ «صنعة»، وأرى فى هذا التقسيم عاملا يساعد على فحص الجزئيات على نحو أهدأ. وأعلم كذلك أن هذا يعيد إلى الأذهان تقسيم أرسطو أجزاء المأساة إلى بداية، ووسط، ونهاية، ولكن ذلك لايصرفنى عن الإيمان بجدواه.

يبدأ النص بداية متمهلة، تتلاءم مع ماسيشرع فى التعبير عنه من وصف هذه الظاهرة التى تتكرر يوميا فى الحياة العادية عند أسرة مصرية فى الإطار الطبقى والتاريخى اللذين تنتمى إليهما ـ ظاهرة تناول طعام الإفطار. ومن أجل إشاعة الشعور بمعنى التأنى يفرد النص لعناصر«المكان» مجالا ملحوظا، ويتجلى ذلك فى الوقوف عند الجزئيات الدقيقة من المشهد المكانى، وفى فحص ذلك «بعين الكاميرا». ومن شأن ذلك أن يجعل إحساسنا بهذا المكان؛ إذ نواجه النص فى أول أمره، يطغى على كل إحساس سواه. والنص يحقق ذلك من طريقين: طريق «المعبر عنه» (حجرة الطعام.. الدور الأعلى..حجرة نوم الوالدين..وأربع خالية)، وطريق «المسكوت عنه» المتضمن فى المعبر عنه (عبارة: «الدور الأعلى» ـ مثلا ـ تتضمن وجود دور أسفل، بكل ما يحضره ذلك إلى الذهن من فراغات ضرورية تتوازن مع الفراغات التى عبر عنها فى هذا الدور الأعلى)، وغنى عن القول إن ذلك يسهل فى الكشف عن دلالات بعينها، فى تحديد الطبقة التى تنتمى إليها الأسرة، وفى تهيئة وعى القارئ لتقبل ما سبق، وما سيأتى، من أجواء وعادات سياسية واجتماعية.

ولكى يزيدنا النص وعيا بالمكان، تأتى التفاصيل، بخاصة ما يتصل منها بالسماط، والشلت، مبرزة الهيئة التى ستكون عليها الجلسة، ومافيها من حركة وحيوية تبرزهما أقوال الشخصيات وأفعالها. وإذا كان «سكون» المكان ملائما «لحركة» البشر، فإن احتواء «الظرف» (المكان) على «المظروف» (الناس) يتم دون إبطاء، وذلك تفاديا لحدوث أى فراغ فنى أو معنوى فى النص: «ثم جاء السيد فتصدره متربعا». وعند هذا الحد تبدأ سلسلة من الهيئات والصفات تؤكد تقاليد المائدة وتناول الطعام فى تلك الأسرة «النموذجية» التى تحيا حياة شبه عسكرية. وهى سلسلة متنوعة العناصر، وخيوطها مجدولة بعناية. وهى تتراوح بين المباشر، مثل التفتيش على نظافة يدى كمال وتفقد أحواله الدراسية وشبه المباشر مثل حكاية الزجر والركل، وغير المباشر، مثل تتابع دخول الأولاد فى نظام يتبع السن، وجلوسهم حسب هيئة تتبع السن، وانتظارهم إشارة بدء الأكل، ومد أيديهم فى نظام يتبع السن.

وهذا النوع من النظام الصارم من شأنه أن يزيد الإحساس بجمود المكان، ويلقى عليه جوا ثقيلا، وفى هذا الجو الجامد والثقيل يقدم النص الشخصيات بأسمائهم (ياسين، فهمى، فكمال)، كما يقدمهم بصفاتهم (كاتب مدرسة النحاسين، وطالب مدرسة الحقوق، وتلميذ خليل أغا). وهذا كله يعد نوعا من الإشارات المبكرة لما تهدف الرواية إلى تحقيقه، وهو يوفر لنسيج الأسلوب سداه ولحمته، بالتوزيع الملائم، فى التوقيت الملائم، الأمر الذى يوفر للرواية ـ فى نهاية المطاف ـ إيقاعها الملائم، ويعطينا النص مع ذلك ـ وفى ثناياه ـ من المعانى المباشرة ما تكتمل به صورة وصفية للواقع، ومن المعانى غير المباشرة مايكون إشارات ضمنية تساعد على استباق الحدث.

لا يجمع السيد بأولاده سوى مجلس الفطور، وذلك لأنهم يعودون من أشغالهم بعد أن يكون هو قد غادره مرة أخرى، بعد الغداء والقيلولة. وهم ينامون قبل عودته ليلا، وتلك هى الإشارة المبكرة إلى الحياة «الأخرى» للسيد أحمد عبد الجواد، تلك الحياة الحافلة بالمغامرات، التى تعكس لنا الجانب العميق من شخصيته. وصحيح أن الرواية ستكشف

فيما بعد عن طبيعة هذه الحياة على نحو مباشر، ولكن الدلالة الضمنية الكائنة فى هذه الإشارة المبكرة تساعد على تجميع خيوط الرواية وجدلها بإحكام.

وتكون هذه المقدمة ـ بعناصرها تلك ـ قد مهدت الطريق للموضوع الرئيسى: لقد رسمت البيئة المكانية، وحددت محتوياتها، كما قدمت «الناس» الذين يقومون «بالفعل» الروائى فيها، وذلك فى حدود ما يراد تصويره من مجلس الفطور. وهذا التقديم يتجاوز الوجود الحسى، إلى الوجود المعنوى، وذلك حين يقدم الجو النفسى الذى يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التى تقوم بها الشخصيات المختلفة. ولابد أن يلفت نظر القارئ فى هذا التمهيد تنوع أساليب الأداء الروائى على نحو يحدد لنا ما سيتبعه النص فى هذا القسم من الرواية فى تلك الناحية. أما السرد ـ وهو الذى يدفع بالحدث إلى أمام ـ فينسج من أساليب تقريرية إخبارية يعبر عنها بالفعل الماضى فى أغلب الأحيان، ولكن هذا التقرير لايلبث أن يرفد بما يشبه اللحمة فى النسيج، وذلك بالكشف عن العلل والأسباب التى تضيء المنطقة الكائنة وراء السطح الساكن: «..فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر، أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجرة مخيفة لاقبل له بها». هكذا تعلل الظاهرة «المادية» بما وراءها من علل «معنوية»؛ الأمر الذى يخلع على الأسلوب نوعا من مضاعفة النسج، الذى يتجلى فى جعل الخيوط تعمل بالتوازى أحيانا، وبالتقاطع أحيانا أخرى. ثم يتحول الأسلوب ـ زيادة على ذلك ـ لصيغة السؤال والجواب، فيشيع ـ فى مساحة قصيرة ـ جوا دراميا، يجعل المعانى تتخلق على نحو متوازن متزامن، ومن شأن هذا أن يربط «القلب» (الأب) «بالأطراف» (الأولاد) فى نسق متين، باعثا حيوية وتحفزا باطنيين، فى جو هو ـ لولا ذلك ـ من أشد الأجواء ركودا وإملالا.

إن هيمنة الصوت الواحد هنا هى هيمنة كاملة؛ ومن أجل ذلك فنحن لانسمع سوى صوت الأب: «..غسلت يديك؟ «أرنيهما!» أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا ؟.. سامع يا ابن الكلب!.. إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما.. الأدب مفضل على العلم..».

وعند هذا الحد يصبح الجو مهيأ للدخول فى صلب «الموضوع»، وعلامة ذلك الانتقال إلى مجيء الأم وهى تحمل صينية الطعام. وأول مايقابلنا فى مفتتح هذا القسم صورة «الأم» . وهى صورة «شبحية» منعدمة الهيبة بكل معنى من المعانى؛ فأية أم تلك التى تضع الطعام أمام أسرتها، ثم تتقهقر «إلى جدار الحجرة» ثم تقف « متأهبة لتلبية أية إشارة»؟ إنها «أم» لاتملك من مقومات الشخصية ما تملكه مدبرة شئون منزل، أو حتى خادمة، تعمل لدى أسرة متوسطة من أسر أيامنا. وأين تلك الصورة «الشبحية» من صورة الأم فى مفتتح رواية (بداية ونهاية) التى يلح عليها الأب فى أن تشارك الأسرة طعام الإفطار فتأبى، وتمعن فى الإباء؟ ألا يحتاج هذا النوع من التباين الصارخ بين الصورتين عناية المهتمين بالنص المحفوظى؛ وبخاصة هؤلاء المعنيون بصورة المرأة فى هذا النص؟

فإذا عبرنا ذلك، لفت نظرنا ذلك الوصف المدقق لمفردات الطعام الذى لاتفلت منه مفردة واحدة، من شأن ذلك أن يجعل هذه المفردات شاخصة أمامنا، كأننا نراها، ونتشمم روائحها، بل كأننا نستطيع أن نمد أيدينا مشاركين فى تذوقها: لقد رأينا من قبل «حتمية» الفعل الروائى الذى يجعل الإخوة يدخلون تباعا، ويجلسون تباعا، طبقا لقاعدة لا تتخلف، وها نحن نرى حتمية ترتيب مفردات الطعام على صينية الفطور فى مشهد «حتمى»، «القلب للطبق الكبير البيضاوى المملوء بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، والأطراف للأرغفة الساخنة، «والجبن والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود»، فأى منظر بهيج يجعل النص المحفوظى يستحضر صورة المائدة السماوية التى أنزلت على حواريّى عيسى عليه السلام؟

هذا، ولايزال الجو «شبه العسكرى» مهيمنا، فبالرغم من جاذبية المنظر، وهياج البطون بشهوة الطعام، يتغلب «الكابح»، فيتجاهل الجائعون الأمر كله كأنه لم يكن، وذلك فى انتظار الأوامر. وهذه الأوامر ـ بدورها ـ مضاعفة النسج، تحكمها حتمية لاتتخلف. فأولا: لابد أن يمد السيد يده إلى

رغيف فيشطره، وثانيا: لابد أن يشفع ذلك بالأمر المنطوق المباشر: كلوا، وثالثا: لابد أن يتم التنفيذ طبقا للنظام ذاته الذى دخلوا به القاعة، والنظام ذاته الذى تحلقوا به حول أبيهم: «ياسين إلى يمين أبيه، وفهمى إلى يساره، وكمال قبالته».

وعند هذا الحد يمكن القول إننا دخلنا إلى «اللب»، وهو التناول الفعلى للطعام؛ فما الذى يميز هذا الجزء من النص؟ فى البدء نواجه جملة ممتدة، مشحونة بمجموعة من المكملات التى توسع من أركانها، وتجعل دلالاتها تنتشر على مساحة واسعة طردا وعكسا، متخذة فى ذلك نسقا يجعلها تحقق «إيهاما» حيا بالحياة الواقعية. ومع أن الفعل الذى تعبر عنه يعد فعلا معتادا، مما يقع كل يوم، ويقع فى اليوم الواحد عدة مرات ـ وهو فعل تناول الطعام ـ فإن التعبير عنه على هذا النحو يصوره على نحو يجعله فى أذهاننا جديرا بمثل هذا الاحتشاد العظيم. إنه ـ كما تشهد هذه الجملة ـ فعل حيوى يمكن إلحاقه بغيره من أركان الحياة الأخرى الحيوية، من الميلاد، والنشاط الجنسى، والنزع الذى يسبق خمود الحياة. إنها الحياة هنا ـ إذن ـ وهى تتزود بالوقود، أو بعبارة أخرى إنها الحياة وهى تصارع من أجل استمرار الحياة. وهكذا يبدو الفعل المتكرر ـ بهذا الاحتشاد العظيم ـ فعلا جديدا، فى كل مرة يتم فيه على هذا النحو.

تبـدأ هذه الجملة فى النص من بداية: «.. ومع أن السيد..» وتنتهى بنهاية: «.. التأنى والأدب..». وهى ماتكاد تقدم المقطع الأول منها حتى تفتح لنفسها مجالا للتوسع عن طريق صورة تشبيهية متحركة: «وكأن فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلاتوقف». وهى لاتكتفى بالتمركز على هذا المقطع الممتد، وإنما تعطف عليه مقطعا آخر جديدا، من شأنه أن يرفد الجملة ـ ككل ـ بدعامة قوية: «ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة»، وهى لاتترك هذا المقطع أيضا دون أن توسع من جوانبه، وذلك عن طريق الجملة المعترضة: «الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين». على أننا ماتكاد نتصور أنها ستبلغ مداها على هذا النحو حتى تفتح لنفسها مساحة إضافية جديدة عن طريق حرف العطف «ثم»، وذلك قبل أن يأتى الخبر الذى هو بدوره خبر حافل بالأدوات الموسعة لأرجاء الجملة، من الجار والمجرور، وأدوات الرفع والنصب، والصفات، والجمل التعليلية، والمكملات، من الحال، والمفعول المطلق، وشتى التعابير التى من شأنها أن توسع الدلالات، ولوازم الدلالات، على نحو يجعلها تبدو وكأنها غير قابلة للتوقف. وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الجملة ـ بمفرداتها، وصورها، وطريقة نسجها وتأليفها، وبناء أركانها الأصلية والفرعية ـ معادلا موضوعيا لما تعبر عنه من تناول «مفردات» الطعام، »و أسلوب حشدها، ومزجها، وشطرها، وضمها، بحيث تصبح سائغة للأكل فى نهاية المطاف.

يقدم النص ـ عقب ذلك ـ تلك المعركة الهزلية بين كمال من ناحية وأخويه من ناحية أخرى. وهى معركة نالت اهتمام المخرجين السينمائيين والمسرحيين، ولكنها لم تنل اهتمام نقاد الأدب بالدرجة ذاتها، ولكن هؤلاء المخرجين ـ للحق ـ لم ينظروا إليها إلا من جانب «الإضحاك» ليس غير، ولم أر منهم ـ على قدر ما أشاهد وأتذكر ـ من ربط هذه المعركة بالنسيج العام للرواية. أوكشف عما تدل عليه من توارث الصفات على مستوى الشخصيات فى تلك الرواية الطبيعية الواقعية. ومن جهة أخرى، تحتوى هذه النقطة على عنصر المفارقة الذى نراه فى ذلك الانفجار الحر فى طبائع الكائنات الحية، الذى هو المقابل للصرامة الشديدة. شبه العسكرية، التى نراها فى الجانب الآخر من المشهد، على أننا يمكن أن نستمر فى استخراج الدلالات من هذا المشهد، بالتنبيه على نوع من السخرية الكائنة هنا من الصرامة الكائنة هناك، والكشف عما فى تلك الأخرى من الاصطناع والزيف؛ إذ الحقيقة أن هذه الصرامة ليست سوى قناع يغطى ظاهرا على ما فى نفس السيد حقيقة من صبوات المرح، ومطاردة البهجة، وانطلاق الحياة. إن «ورثته» يكشفون هنا عما لم يكشف هو بعد عنه ـ هنا أو هناك ـ ولكنه سيكشف عنه فى مجرى الرواية، بخاصة فى جلسات الحظ والطرب بين أصفيائه؛ وهذا أمر يبلغ ذروته فى مشهد العوامة الشهير.

وإذا كان حجر الزاوية فى هذا النص المحفوظى هو هذا القسم الذى يعبر عن التناول الفعلى للطعام، فإنه لما يدعمه أن تكون له «توابع» تجعله يبقى ماثلا فى أذهاننا بالتدريج.

وأول مايصادفنا من هذه التوابع تلك الجرعة القوية النيّئة، التى يمكن أن تثير حساسية بعض ضعاف المعى، والتى تقدم للسيد قبل القهوة، وقد قدمها النص على أنها «خاتمة فطوره»، ولكن التداعيات التى تثيرها لاتقف بها عند هذا الحد، وإنما تتسع لتشمل وصف «مقويّات» أخرى من المنزول، وزيت السمك، والحشيش. وهذا يقودنا إلى عالم السيد الحافل «بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس و وثبات المزاح والقهقهة» . وإضافة إلى كل ذلك - وتداعيا معه - يتجلى العالم النسائى للسيد أحمد عبد الجواد، عالم الأهواء، والتنقل بين المعشوقات المحنكات .. وما إلى ذلك.

هكذا يكون النص قد راوح بين الهيئة الخارجية الصارمة للسيد أحمد عبد الجواد والطبيعة الداخلية المنطلقة المرحة، وها هو ذا يعود من جديد - وبنعومة فائقة - إلى هيئته الخارجية - ومايتصل بهندامه، وهى هيئة تتلاءم مع طبيعته الداخلية، وتكملها. هنا تظهر أمينة - المرأة - الظل - من جديد، تلازمه على نحو آلى، وتقدم له ملابسه «قطعة قطعة»، وتناوله زجاجة الكولونيا بمجرد إشارة من يده، ودون الحاجة إلى طلب؛ فأية «ميكانيكية» تلك التى تحكم العلاقة بين كائنين من البشر. وحين نتعرف على مفردات هندامه ندرك فى الحال أنه «معجبانى»، وأن هذه الكمية الهائلة من«الإكسسوار» هى دليل على ابن طبقته الناجح، وأنه نموذج فى التعبير عن «مظهر» تلك الطبقة التى لا يصح التفريط فيه: الشعر الأسود الممشوط (دليل العناية بأحوال آخر الشباب أو الكهولة) والشارب المشذب المفتول (آية الرجولة الكاملة فى أعراف ذلك الزمان)، والجبة والقفطان (دليل الانتماء إلى طبقة الأعيان، ولعله من بينها هو «عين الأعيان»)، وغطاء الرأس «الطربوش» (آية الوقار الذاتى والاجتماعى الذى لايتخلف)، العصا (المكمل «الأساس»، الذى لايتوازى معه سوى«المنشة» فى بعض المناسبات ومن بعض النواحى).

تلك هى الهيئة العامة التى لايمكن تصور السيد على غيرها فى الطريق العام. وهذه الهيئة تؤدى فى النص وظيفة أخرى داخل الفراغ المكانى الذى تضطرب فيه الأسرة، وذلك حتى من قبل الظهور فى الطريق العام. إن ظهورها على هذا النحو - داخل البيت - يثير شعورا مركبا فى نفوس أفراد الأسرة، يجمع الفرح والحب والاحترام والإعجاب فى بؤرة واحدة متوازنة، بل إنه ليضيف إلى كل هذه المشاعر المركبة شعور الخوف، وذلك دون أن تختل درجة التوازن المطلوبة. وتعمق الصورة القائمة على التشبيه التى يعبر بها النص عن هذا الشعور المركب - الدلالة المطلوبة فى هذا الصدد: «..وإذا تنشقه أحدهم (العرف المقطر الذى ينتشر أمام السيد وحوله) تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه سمع الحب - الإجلال والخوف. إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر».

بانتهاء «توابع» الفطور التى يمكن تحديدها ببداية ارتداء السيد ملابسه أو بنهايتها (حسب الاعتبار الذى يأخذه القارئ فى حسابه) يكون القسم الأصلى هذا قد آذن بنهايته، وهى نهاية تتكون - فيه - من مفصلين ، مفصل يعبر عنه «البانتومايم» الذى يؤديه كمال مقلدا والده أمام أمه، ومفصل يمثله خروج موكب السيد وأولاده إلى الطريق العام، وما يحدثه ذلك من ردود فعل فى الشارع من ناحية، ولدى نساء الأسرة - خلف المشربية - من ناحية أخرى. والمفصل الأول يدعم طبيعة النص كله، بل طبيعة الرواية كلها، فهو يؤكد «الواقعية الطبيعية» التى تفسر ميل الصبى - ابن السيد أحمد عبد الجواد - إلى التقليد المرح والتمثيل الهزلى؛ تلك هى صفات «الجينات» التى لاتتخلف.. والتى تضيف «حتمية» جديدة إلى مجموعة النظم الصارمة فى هذا النص. على أن لهذا المفصل قيمة أخرى تتمثل فى الكشف عن مزيد من الضوء على شخصية الأم، ذلك الشبح الذى وجدناه من قبل متقهقرا منتظرا لتلبية أية إشارة، ووجدناه بعد ذلك يناول السيد ملابسه قطعة قطعة. إن هذا الشبح الآن يتعرض للّوم من قبل كمال لأنه لم يقل له: «صحة وعافية» بعد أن تجشأ، أسوة بما يفعله مع والده بطريقة لا تتخلف. وهكذا تقوى

«شبحية» هذه الشخصية عن طريق إلزامها برد فعلى«قولى» كلما تجشأ «سيدها»، الأمر الذى يضيف واحدا من الطقوس الحتمية إلى الطقوس التى رأيناها من قبل.

وحين يهل موكب «الجلال والجمال» على الطريق العام يحدث فيه ـ على نحو حتمى شبه آلى ـ هزة تنتقل بالمشهد من حالة السكون المسترخى إلى حالة من الحركة. وهذه الحركة تشمل العناصر الإنسانية فى المشهد برمتها؛ فمن ناحية يهب واقفا عم حسنين الحلاق، والحاج درويش بائع الفول، والفولى اللبان، وبيومى الشربتلى. ومن ناحية أخرى تتردد حركة يد السيد فى إيقاع منتظم صاعدة هابطة ـ هذا كله فى حين يتحرك ياسين فى «جسم الثور وأناقة الطاووس»، ويمرق فهمى «فى مشيته المتعجلة»، ويراوح كمال بين النظر إلى الطريق والنظر خلفه إلى من خلف المشربية، ثم يستخفه النشاط فيفتش عن «زلطة يركلها».

أما الجبهة النسائية التى يبتعد عنها الركب فهى ساكنة ظاهرا، ولكن لها حركتها الخاصة بها، وهى حركة تتمثل فى ناحيتين، ناحية المشاعر المتموجة «المترعة بالحب والزهو»، تجاه الموكب، وناحية الإشفاق والخوف من «عين الحسود» الذى تضطرب به نفس أمينة، والذى يتجلى فى ذلك الفعل الحيوى من تحرك اللسان بآيات الذكر الحكيم؛ وهو فعل يلاحق الموكب حتى يختفى بالتدريج فى تلافيف النحاسين.

هكذا يبنى هذا النص المحفوظى أمام أعيننا، بدءا؛ ووسطا، وخاتمة؛ وهكذا نرى اكتماله على ماهو عليه من أنه نص مستقل بذاته (مغلق) وجزء من كلّ (مفتوح) هو الرواية، أو هو أعمال نجيب محفوظ، أو هو الرواية العربية، أو هو الأدب العربى، أو هو الأدب على إطلاقه (وهذا أمر لايعنينى كثيرا). هو نص مغلق إذا نظرنا إليه بصفته كلا، له بداية، ووسط، ونهاية، يقيم هندسته على أسس تمليها طبيعية الداخلية، ويقيم حوائطه، وأركانه، وباحاته، وأعمدته، بل تيجان أعمدته بجمالياتها وأبهتها، على وسائله الخاصة به، من أساليب التعبير المتنوعة التى هى مادته: نوع المعجم، ورصف الجمل، والمجازات، والصور، ومراعاة مواقع الكلام، وإحكام الروابط، وأساليب السرد، والسخرية، والمفارقة، والكشف عن الصفات الموروثة والمكتسبة، والتعابير الإشارية، وفكرة المكان والزمان ومايقابلهما فى الشعور والوجدان ـ كل ذلك فى نسق متوازن، كامل فى نفسه، غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه. وهو نص مفتوح من حيث إن بداياته تعتمد على ماهو واقع قبله، مما يمكن إدراكه بالإشارات القريبة والبعيدة، فى عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات، وأواسطه تتكامل مع بداياته ومع بدايات أخرى قبلها، وتتماوج فى سلاسة لتلتحم بأواخره، فى حين تتماوج أواخره بدورها لتلتحم مع «كيانات» أكبر وأوسع، فيما وراءها، وفيما وراء الرواية كلها. وعلى هذا تكون هذه النهاية بصفة خاصة مرنة على نحو يسمح باستيعابها غيرها، واستيعاب غيرها لها. ولعل هذا هو ما يعنيه الاختفاء «المتدرج» لا المباغت، الذى يحدث لموكب السيد أحمد عبد الجواد، مخلفا نوعا من الخوف، والألم والرجاء، فى نفوس أمينة وعائشة وخديجة، يشبه ذلك الشعور الذى يحدثه فى نفوسنا اختفاء الشمس التدريجى كل مغيب، وهو شعور تمتزج فيه عناصر الراحة بعناصر الوحشة والرجاء.

نجيب محفوظ
فى مرآة النقد الإنجليزى

ماهر شفيق فريد*

فى أواخر يوليو من عام ١٩٩٨ اشتركت مع محمد عنانى ومحمد شبل الكومى فى مناقشة رسالة دكتوراه مقدمة من الباحثة ماجى نبيل نصيف فى قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. لم تكن رسالة بالغة الجودة فى اعتقادى، ولكنها كانت على الأقل أول محاولة أكاديمية لبحث موضوع لاشك أنه سيستأثر باهتمام باحثين كثيرين فى المستقبل. كان عنوان الرسالة (نجيب محفوظ من منظور النقد الإنجليزى)، وقد اختارت الباحثة أن تتناول موقف النقد المكتوب بالإنجليزية ـ سواء كان كاتبوه بريطانيين أو أمريكيين أو مصريين أو عربا أو إسرائيليين ـ من أعمال محفوظ عبر السنين.

وفى المناقشة التى أشرت إليها وجدتنى أختلف مع الباحثة فى تصورها ذاته لموضوع البحث، فعندى أن كتابات نقاد حظ كاتب من الكتاب فى بلد أجنبى، أوما يعرف باسم Fortuna، مبحث من مباحث الأدب المقارن الأساسية.

والاهتمام بصورة محفوظ فى النقد الغربى يمكن أن نؤرخ له برسالة المستشرق الأب ج. جومييه عن «ثلاثية» محفوظ، وقد نقلها إلى العربية وعلق عليها الدكتور نظمى لوقا عام ١٩٥٩ (مكتبة مصر بالفجالة). وفى ١٩٨٩ أخرج أحمد الخميسى كتاباً عن (نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق السوفيتى)، دار الثقافة الجديدة، وفى ١٩٩٣ طالعنا أحمد درويش بكتابه (رؤية فرنسية للأدب العربى) الهيئة العامة لقصور الثقافة ضم، فيما ضم بحثا لأندريه ميكيل، للمرة الأولى فى مجلة «أرابيكا» عام ١٩٦٣، عن الفن الروائى عند محفوظ.

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

مثل الدكاترة محمد مصطفى بدوى وعلى جاد وحمدى السكوت وسامية محرز ونور شريف ورشيد العنانى عن محفوظ ـ وإن تكن مكتوبة بالإنجليزية، ـ لا تمثل فى حقيقة الأمر منظوراً إنجليزياً وإنما هى مكتوبة من منظور عربى استخدم أداة لغوية غير العربية وسيلة للتواصل مع جمهور عالمى أوسع. ولكن مقولات الفكر، وأنماط الحساسية، والافتراضات الثقافية المسبقة التى تشف عنها كتابات هؤلاء النقاد تظل عربية فى جوهرها. لهذا اخترت، فى مقالتى هذه، أن أقتصر على دراسة نقاد لغتهم الأصلية هى الإنجليزية ـ أى نقاد بريطانيين وأمريكيين وكنديين واستراليين ونيوزيلنديين فحسب، فهؤلاء هم الممثلون الحقيقيون لمنظور النقد الإنجليزى. لن أتناول لهذا السبب ما كتبه عن محفوظ بالإنجليزية ناقد فلسطينى عظيم مثل إدوارد سعيد، ولا ناقد إسرائيلى مثل ساسون سوميخ صاحب الكتاب الممتاز (الإيقاع المتغير: دراسة لروايات نجيب محفوظ)، وهو فى الأصل أطروحة دكتوراه قدمت إلى كلية بريزنوز بجامعة أكسفورد تحت إشراف مصطفى بدوى. وعندى أننا لو ركزنا على مناقشة عدد من رجال الأدب والنقد الأنجلو ـ أمريكى، مثل الروائى چون فاولز والروائى الشاعر الناقد د.ج. إنرايت، والروائية نادين جورديمر، وهى من مواليد جنوب أفريقيا ولكن لغتها الأم هى الإنجليزية ومن ثم كان إدراجى لها هنا، لخرجنا بنسخة أصدق من صورة محفوظ فى النقد الإنجليزى حقيقة.

كذلك اختلفت مع الباحثة فى المنهج الذى اختارته: فقد كنت أوثر لو أنها اختارت أن تدرس الاتجاهات المختلفة فى نقد محفوظ: الاتجاه السوسيولوچى، مثلا، أو السياسى، أو الدينى، أو الجمالى، بدلا من القسمة التقليدية لأعماله إلى روايات فرعونية، وروايات واقعية، وروايات تجريبية من حيث الشكل. نحن، بعبارة أخرى، بحاجة إلى لون من النقد الشارح من طراز ما صنعه جابر عصفور فى بحثه المسمى «نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية» المنشور بمجلة «فصول» فى أبريل ١٩٨١ (أعيد طبعه فى كتاب غالى شكرى «نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن»، دار الشروق ١٩٨٩)، وهو بحث أصبح الآن من الكلاسيكيات فى بابه، إذ أوضح ـ بكفاءة واقتدار ـ كيف يكون فحص آليات العملية النقدية ذاتها، وكيف ترسم منها الخريطة العقلية لممثلى الاتجاهات المختلفة.

حين نتحدث عن محفوظ فى مرآة النقد الإنجليزى فلابد أن نقول ـ بادئ ذى بدء ـ إن محفوظ كان محظوظا لدى مترجميه؛ فقد اجتمع على نقله إلى الإنجليزية نخبة ممتازة من أساتذة الأدب الإنجليزى تبرز منها أسماء مصطفى بدوى، ورمسيس عوض، وأنجيل بطرس سمعان، وملك هاشم، ورشيد العنانى. وترجمه مترجمون لغتهم الأم هى الإنجليزية مثل روچر آلن، ووليم هتشنز، ولورن كنى، وأوليف كنى. وتريفورلى جاسيك، وفرانسيس لياردت، وفيليب ستيوارت، وكاثرين كوبام، وراجع الترجمات رجال من قامة جون رودنبك، ومجدى وهبة، ومرسى سعدالدين. وقبل هؤلاء جميعا ينبغى أن نذكر المترجم الكندى المولد دنيس جونسون ديفيز، المترجم الأول من العربية إلى الإنجليزية فى عصرنا، كما دعاه بحق إدوارد سعيد. إن جهود هؤلاء الرجال والنساء ـ مهما شابها من أخطاء عارضة أو نواحى قصور ـ هى التى مهدت السبيل لنقاد الإنجليزية كى يكتبوا عن محفوظ، ومنهم من لا يعرف إلا كلمات قليلة من العربية.

ثمة ثلاث صور أساسية ارتسمت لمحفوظ فى مرآة النقد الإنجليزى: صورة الماسح الاجتماعى الذى يرصد بيئة القاهرة ـ خاصة فى أحيائها الشعبية وحواريها ـ ويكتب لونا أقرب إلى رواية الأجيال أو الرواية النهرية؛ وصورة المحلل النفسى الذى يغوص على مكونات شخصياته من بيئة ووراثة وخبرات شخصية، وقد يتقاطع دربه ـ أثناء ذلك ـ مع فرويد أو غيره؛ وصورة المفكر الذى يتأمل قضايا فلسفية من قبيل وجود الله، ومشكلة الشر، وحيرة الإنسان بين حرية الإرادة والجبر، وغير

ذلك من قضايا الميتافيزيقا التقليدية، وهناك بعد رابع تشترك فيه - ولابد - كل هذه الاتجاهات مع تفاوت فى الدرجة: إنه صورة الصانع التقنى والأدوات الفنية التى يتوسل بها إلى نقل رؤياه - بل رسالته - فى مختلف أطوار تطوره الروائى. هذه، باختصار، هى الصوى الكبرى على درب طويل، لا أعدو هنا أن أشير إلى بعض مراحله وممثليه، لا أدعى وفاء بكل متطلباته ولا استقصاء لكل جوانبه، وإنما هو تخطيط سريع ينتظر من يملؤه من الباحثين والنقاد، ويكسوه لحما وشحما وعصبا، فليس هنا سوى الهيكل العظمى المجرد.

من أمثلة الكتابات التى تركز على البعد الاجتماعى فى أدب محفوظ مقالة تريفور لى جاسيك عن (الثلاثية)، وقد ظهرت فى مجلة «ميدل إيست فورام» (فبراير ١٩٦٣) وأعيد طبعها فى كتاب «منظورات نقدية عن الأدب العربى الحديث» من تحرير عيسى بلاطة (مطبعة القارات الثلاث، واشنطون دى. سى ١٩٨٠). يقول لى جاسيك إن (الثلاثية) تتناول حياة تاجر مصرى، وقور المظهر، ميسور، محافظ، وأسرته خلال الفترة الممتدة من ١٩١٩ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ومن الكتابات التى تركز على الدلالة السياسية تحليل تريفور لى جاسيك لرواية (الحب تحت المطر) وهى عمل متواضع القيمة - فى كتاب (دراسات فى الأدب العربى) - من تحرير ر. أوستيل (الناشر: آريس وفلبس، إنجلترا ١٩٧٥)، يرى لى جاسيك أن أهمية الرواية راجعة إلى تصويرها الحياة فى القاهرة فى الفترة ما بين حربى ١٩٦٧ و١٩٧٣، فترة اللاسلم واللاحرب كما دعيت. ثمة حبكات معقدة، كثيرة العدد فى هذه الرواية القصيرة، توحى بالغليان السياسى والاجتماعى والإيديولوجى فى مصر عبدالناصر؛ إذ تعيش فى ظل الحرب، وثمة إشارة إلى قبول مصر اقتراحا أمريكيا بوقف إطلاق النار فى منتصف السبعينيات - ١٩٧٣ على وجه التحديد - وتعبير عن الإعجاب بالفدائيين الفلسطينيين، ومعالجة لرغبة الشباب فى الهجرة من مصر، مما يجعل من محفوظ ما كانه دائما: صوت ضمير مصر.

ويذكر روجر آلن فى مقدمة ترجمته لرواية (السمان والخريف) أن هذه الرواية، من بين كل روايات محفوظ المنشورة فى عقد الستينيات، أقواها صلة بحقائق زمانها ومكانها.

ومن الكتابات التى تركز على البعد السيكولوجى ما كتبته عن رواية (السراب) هيلارى كيلپاتريك فى كتابها (الرواية المصرية الحديثة) مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤، بالرغم من أن كتابها - كما يدل عنوانه الفرعى - أميل إلى علم الاجتماع الأدبى. تغلب على (السراب) فى رأيها نغمة الاستبطان، وتختلف عن سائر روايات محفوظ القاهرية من حيث المهاد والشخصيات، فهى عن الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، تمتزج فى عروقها دماء مصرية وتركية، وشكل الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية، تتركز فيها الأضواء على البطل كامل رؤبة لاظ (أى اسم هذا! إن محفوظ أستاذ فى اختيار الأسماء الغريبة، ويتذكر المرء - فى مرحلة لاحقة - أمثال محتشمى زايد وعلوان فواز محتشمى فى روايته «يوم قتل الزعيم»). ثمة غياب لخلفية حية كتلك التى نجدها فى (خان الخليلى) و(زقاق المدق)، مما يوحى بأن محفوظ أراد أن يقدم دراسة حالة دون أن يدع شيئا يشتت الانتباه عن ذلك. وقد وجه نقاد مصريون - مثل عز الدين إسماعيل وغيره - النظر إلى البعد الأوروبى لأزمة كامل لاظ، وهو أوضح من أن يحتاج إلى فضل بيان.

ومن الكتابات التى تركز على البعد الفلسفى والدينى مقدمة فيليب ستيوارت لترجمته رواية (أولاد حارتنا). يرى ستيوارت أن أعمال محفوظ المنشورة بعد ١٩٥٩ تعود، المرة تلو المرة، إلى خيوط الوهم والواقع، والهلوسة والاستنارة الصوفية، كما فى أقصوصة «زعبلاوى» التى تلقى ضوءاً على شخصية جبلاوى، إن حارة الجبلاوى تقع على تخوم

القاهرة وصحراء المقطم، يخيم عليها حضور الجبل (لاحظ أن اسم «جبلاوى» معناه ساكن الجبل) ومن فوقه السماء دائمة التغير، وإن كانت دائما فى وعى أولاد الحارة، بالرغم من أن كثيرًا من الأحداث تجرى فى غرف مظلمة، وأفنية مزدحمة، وأزقة ضيقة، وهذه الإشارات إلى السماء، كغيرها من تفاصيل الرواية، ليست عشوائية وإنما تومئ إلى المعنى الأعمق للكتاب، وعلى الغلاف الخلفى للترجمة الإنجليزية يقارن الناشر ـ هاينمان ـ (أولاد حارتنا) بأعمال من طراز مسرحية برنارد شو (العودة إلى متوشالح) ورواية كازانتزاكس (المسيح يعاد صلبه)، ورواية أورويل (مزرعة الحيوان)، مع إشارة إلى ابتعاث الرواية لشخصيات آدم وحواء، وقابيل وهابيل، وموسى والمسيح ومحمد، و«موت الله» بتعبير نتشه (لنلاحظ أنه قد جاء فى حيثيات منح محفوظ جائزة نوبل الصادرة عن الأكاديمية السويدية: «موضوع الرواية غير العادية: أولاد حارتنا (١٩٥٩) هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية» ـ مجلة «القصة»، يناير ١٩٨٩).

وجون رودنبك فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لرواية (الشحاذ) ـ وهى تجربة وجودية يغلب على معالجتها، فى تقديرى، العجلة وعدم الإقناع ـ يقول إن (الشحاذ) صرخة غنائية معقدة مفعمة بالعاطفة ضد كل ما يجنح بالإنسان إلى الاغتراب، كما حدث لعمر الحمزاوى المحامى الشهير الغنى. إنها عن أمور مهمة، مهمة فى أماكن غير العالم العربى وحده، ومن هنا كان طابعها الإنسانى العام.

ومايكل وود فى مقالة له عنوانها «مصادفات الحياة» عن رواية (الطريق) ـ وهى من ترجمة محمد إسلام ومراجعة مجدى وهبة، ملحق التايمز الأدبى ٢٤ يناير ١٩٩٢ ـ يصف رواية محفوظ بأنها بالغة الجودة، تضرب بسهم فى «طاعون» كامو. إن حبكتها أشبه بتلك الأفلام السوداء التى عرفتها السينما الحديثة، تثير أسئلة كثيرة عن الهوية الأخلاقية والنفسيه والقومية. وصابر هو اليتيم القاتل الزانى الذى لا يفتأ يبحث عن الكرامة والشرف والحرية وسلام النفس.

ومن الكتابات التى تركز على تقنيات محفوظ وأسلوبه الفنى مقدمة تريفور لى جاسيك للترجمة الإنجليزية لرواية (اللص والكلاب). يصفها لى جاسيك بأنها رواية سيكولوجية، أقرب إلى الانطباعية منها إلى الواقعية، تتحرك بسرعة قصة بوليسية وقصدها. هنا يستخدم محفوظ تقنية «تيار الوعى» للمرة الأولى (ليس ذلك صحيحا. م.ش. ف) كى يبرز العذاب الذهنى لشخصيته الرئيسية التى تتأكلها المرارة والرغبة فى الانتقام من الأفراد والمجتمع الذى أفسده وخانه.

وهناك تعليق روجر آلن على رواية (ثرثرة فوق النيل) فى كتابه (الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية)، وقد نقلته إلى العربية حصة إبراهيم المنيف فى إطار المشروع القومى للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ ـ ولكن يؤخذ على ترجمتها أنها لا ترد كلمات محفوظ إلى أصلها العربى وإنما تترجمها إلى العربية بكلماتها هى، يتحدث آلن عن لغة محفوظ فيقول:

> إن قراءاتى لروايات محفوظ لسنوات عدة ولدت لدى انطباعا بأن القاموس اللغوى الذى يستعمله فى أعماله ليس واسع النطاق، وأنه بتطور تقنياته الروائية ابتدع لنفسه أسلوبا محكما يتميز بالإيحاء بحيث كان الأداة المثلى التى استخدمها للتعبير عن تعليقاته الساخرة على المجتمع الذى يعرفه كل المعرفة... وأسلوب محفوظ إنما يعكس مهارات كاتب محترف حريص، قضى جزءا كبيرا من حياته فى الوظيفة الحكومية، وكاتب يكتب على نحو منتظم بل ويمكن القول على نحو روتينى.

وليس من الصعب أن نلاحظ ـ فى كل هذه الحالات ـ أن طابع العمل المحفوظى هو ذاته الذى كان يملى ـ فى

أغلب الأحيان - منظور الناقد. فلا شك أن أعمال مثل الروايات الفرعونية الثلاث - (عبث الأقدار)، (رادوبيس) و(كفاح طيبة) - وربما جاز أن نضم إليها عملا لاحقا عن إخناتون هو «العائش فى الحقيقة» - تتطلب منظورا تاريخياً ودرساً للتوازيات بين الماضى والحاضر وما قد يكون لهذه الأعمال من دلالات معاصرة يسقطها محفوظ على الواقع الراهن. ولا شك أن روايات المرحلة القاهرية - (القاهرة الجديدة)، (خان الخليلى)، (زقاق المدق)، (بداية ونهاية)، (الثلاثية) - تتطلب منظورا اجتماعيا واهتماماً بالتركيب الطبقى للمجتمع المصرى منذ مطلع هذا القرن. ولا شك أن أعمالا من طراز (أولاد حارتنا) و«زعبلاوى» و(الطريق) تتطلب ناقدا فلسفيا مهموما بالقضايا الفكرية التى تثيرها هذه الأعمال. ولا شك - أخيرا - أن أعمالا تجريبية مثل (اللص والكلاب) وأقاصيص ما بعد ١٩٦٧ - التى كثيرا ما تنحو منحى سيرياليا أو قريبا من العبثية للتعبير عن أثر الهزيمة المزلزل - تتطلب دراسة للتقنيات التى صار محفوظ يجنح إليها، وإيغاله فى الحداثة وجنوحه إلى القصد والتركيز والشعر، بعد أن كان فى أعماله الواقعية - بل الناتورالية - أستاذا للوصف المسهب والرسم المفصل للشخصيات والمواقف على طريقة دكنز أو بلزاك.

ومن النقاط التى أبرزها نقاد محفوظ الطابع الإنسانى العام لأعماله - من وراء اللون المحلى القوى - مما يجعل قراءتها ذات تشويق مزدوج. يقول تريفولى جاسيك فى مقدمة ترجمته لرواية (زقاق المدق): «إنه يعالج مشاكل أبدية تشترك فيها كل البشرية: الحياة والموت، الشباب والتقدم فى السن، العلاقة بين الله والإنسان، بين الآباء والأبناء، الأزواج والزوجات ومشكلات الولاء لفلسفات سياسية واجتماعية».

ومن جوانب محفوظ التى أبرزها دنيس جونسون ديفيز قصصه القصير الذى نجنح أحيانا إلى أن ننساه فى غمرة اهتمامنا بالروايات الطويلة. وبالرغم من أن هذه القصص منذ المجموعة الأولى (همس الجنون) ١٩٣٨، حتى المجموعة الأخيرة (السهم) ١٩٩٦ جزء أصيل من إنجازه، يرى صديقى الروائى محمد جبريل أن محفوظ أفشل كاتب قصة قصيرة فى العالم (محادثة شخصية معى عبر التليفون)، وهذا هراء فإن قصة لا تجاوز سبع عشرة صفحة من طراز «زعبلاوى» لا تقل أهمية عن أهم رواياته (كتب الناقد الإسرائيلى ساسون سوميخ تحليلا جيدا لهذه القصة فى «مجلة الأدب العربى» المجلد الأول ١٩٧٠، الناشر: بريل، لايدن). يقول دنيس جونسون ديفيز فى مقدمة ترجمته لمجموعة من أقاصيص محفوظ تحمل عنوان (الزمان والمكان) - عشرون قصة ظهرت ما بين ١٩٦٢ - ١٩٨٨ - إن مجاميع محفوظ القصصية التى تبلغ أربع عشرة مجموعة - (كتب هذا فى ١٩٩١ وقد زاد عددها عن ذلك منذ ذلك الحين تحوى بعضا من أجمل ما كتب. وإحدى قصصه القصيرة «الحاوى خطف الطبق» تظهر فى كتاب (فن الحكاية) الصادر فى سلسلة بنجوين ١٩٨٦ جنبا إلى جنب مع أقاصيص لأساتذة مشهود لهم مثل بورخيس وبكيت وكامو وجرين وماركيث. حقا - الكلام هنا لى - إن أقاصيص محفوظ الأولى التى بدأت تظهر على صفحات «الأهرام» فى مطلع الستينيات وتجدها فى مجموعة (دنيا الله)، ١٩٦٣، وما أعقبها - كانت تعانى من لون معين من التصلب التعبيرى وكأن الروائى طويل النفس مازال يجاهد مع تقنيات هذا الشكل الذى هجره منذ زمن طويل تغير فيه طابع القصة القصيرة، بل تغير مفهومها ذاته، وانتقل من قلب البداية والوسط والنهاية الموباسانى الصارم إلى آفاق أخرى، أرحب وأكثر حرية، لكن محفوظ سرعان ما تمكن من صنعته القصصية، وقدم حشداً غزيرا من الشخصيات والمواقف والأجواء ولقطات دالة كثيرة فى مجاميعه، مما يجعل الاهتمام بقصصه القصير واجبا لا يقل أهمية عن الاهتمام بالروايات التى قامت عليها شهرته.

جانب آخر من جوانب محفوظ - وإن يكن فى تقديرى أضعف جوانبه - أبرزته جوديت روزنهاوس، هو جانب

الكاتب المسرحى، وذلك حين ترجمت مسرحية محفوظ «المطاردة» مع مقدمة (مجلة الأدب العربى، المجلد التاسع ١٩٧٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

تنحو روزنهاوس فى مقدمتها نحواً تفسيريا يشرح رمزية النص قائلة إن المسرحية تعالج - فيما يلوح - تلك المشكلة الأزلية التى ما فتأت تطارد الإنسان مذ كان: مشكلة الموت. ومثلما يصور چيكس، فى ملهاة شكسبير (كما تهواه) - المقارنة لى - حياة الإنسان على أنها سبع مراحل، يصور محفوظ - الكلام لروزنهاوس - شخصيتين تمران بست مراحل: (١) الشباب (٢) مطلع الرجولة (٣) الزواج (٤) منتصف العمر (٥) الشيخوخة (٦) التجدد. أحد الشخصين يرتدى الأبيض، والآخر يرتدى الأحمر، وثمة فى الخلفية رجل أسود الملبس منذر بالشؤم، كالموت فى مسرحيات الأخلاق القروسطية بعباءته السوداء ومنجله والجمجمة التى تعلو بدنه النحيل، وتنتهى المسرحية باختفاء الأحمر والأبيض من على خشبة المسرح، وتنتهى المناظرة بينهما - فهما صوتان لمحفوظ ذاته - بتوفيق جزئى بين أفعال الإنسان ومطامحه فى الحياة من ناحية، واتجاهه الذهنى إزاء واقعة الموت من ناحية أخرى، إنها ليست بالنهاية السعيدة، ولكنها أيضا ليست بالنهاية التشاؤمية أو المرة.

عنى النقاد المصريون، كما هو طبيعى، بتقديم الترجمات الإنجليزية لأعمال محفوظ وذلك من منظور الناطق بالعربية، الخبير بتراثها وخلفيتها واستخداماتها اللغوية، فنجد مثلا فاطمة موسى محمود فى تعليق لها على ترجمة تريڤولى لى جاسيك لرواية (زقاق المدق) (مجلة الأدب العربى، المجلد السابع ١٩٧٦، الناشر: إ. ج، بريل، لايدن، هولندا) تأخذ على المترجم عددا من الأخطاء مثل حسبانه كلمة «طابونة» (بمعنى مخبز) اسم علم لرجل، وتسميته المعلم كرشة وزوجته «مستر ومسز كرشة»، هذه كلها هفوات ثانوية يمكن تلافيها - بل ينبغى تلافيها - وإن كنا نلاحظ أن الناقدة لا تقدم أى بديل أفضل لما تنقده. إنما التناول الأعمق لمشكلات ترجمة محفوظ هو ما نجده فى مقالة لچون رودنبك، ذلك المراجع المدقق الذى كان مديرا لمطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة والذى يحدثنا فى مقالته «فن الترجمة» (مجلة كايرو تداى - يناير ١٩٨٩) عن تجربته فى مراجعة ترجمات محفوظ قبل النشر. ويوجه رودنبك النظر إلى قضية عامة هى عزوف الناشرين الإنجليز عن نشر ترجمات للرواية العربية اعتقادا منهم - وأحسبهم فى ذلك ليسوا مخطئين - أنها لن تجد جمهورا كبيراً يعوض تكاليف الإصدار، دع عنك أن يعود على الناشرين بربح مغر أوحتى معقول، ويذكر أن دار هاينمان للنشر ألغت فى نهاية أغسطس ١٩٨٨ سلسلة «كتاب عرب» التى كانت قد شرعت فى إصدار مجلدات منها، وأن فيليب ستيوارت مترجم (أولاد حارتنا) لم يتقاض عن ترجمته سوى مائتى جنيه مصرى، ورفض أساتذة جامعة أكسفورد - ألبير حورانى وفريدى بيستون - أن يسجلا ترجمته، مع دراسة نقدية، لدرجة الدكتوراه اعتقادا منهما أن الأدب العربى الكلاسيكى هو وحده الجدير بالدرس الأكاديمى، وأنه مما لا يعقل أن يبدد دارس وقته فى الكتابة عن الأدب العربى الحديث، هكذا انضافت الإهانة إلى الأذى، ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يصدف كثير من المترجمين المحتملين عن ترجمة محفوظ، لكن هذا كله قد تغير، بطبيعة الحال، بعد نوبل، وإمساك الجامعة الأمريكية فى القاهرة - بيد حازمة وتنظيم محكم - بحقوق ترجمة كل أعمال كاتبنا، وكفاءتها فى طبعها وتسويقها، وقبل ذلك كله اختيارها وترجمتها ومراجعتها وتحريرها بما يلائم القارئ الأجنبى.

من الكتابات الأخرى عن محفوظ مما لا يتسع المجال إلا لذكره:

- مقالة إداورد فوكس عن محفوظ (مجلة «لندن ماجازين»، فبراير - مارس ١٩٩٠).

ـ مراجعة چورچ كيرنز لرواية (قصر الشوق) (مجلة ضاع منى اسمها، خريف ١٩٩١].

ـ مراجعة روچر آلن لرواية (السكرية) (مجلة ورلد لترتشار توداى، شتاء ١٩٩٤]

ـ مقالة لفيليب كنيدى (جامعة أكسفورد) عن تفكيك النفس فى رواية نجيب محفوظ (المرايا) (مجلة الأدب العربى، مارس ١٩٨٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

ـ مراجعة روچر آلن لرواية (الحرافيش) (مجلة ورلد لترتشار توداى ـ خريف ١٩٩٤).

ـ مراجعة آلان دافيس لرواية (ليالى ألف ليلة) (فى مجلة «هدسون رفيو» (صيف ١٩٩٥).

ـ مراجعة چون هيوود لمجموعة محفوظ التى سماها المترجم دنيس چونسون ديفيز «الزمان والمكان وقصص أخرى» (مجلة ورلد لترتشار توداى شتاء ١٩٩٣).

وكما عنى نقاد الإنجليزية بأعمال محفوظ ذاته عنوا بالدراسات النقدية الصادرة عنه. فمن ذلك المقالات الآتية:

ـ عرض ميريام كوك لكتاب هارتمت فاهندريش (نجيب محفوظ) (بالألمانية)، وهو صادر فى ميونخ عام ١٩٩١، مجلة الأدب العربى، مارس ١٩٩٣).

ـ عرض وليم هتشنز لكتاب منى ميخائيل (دراسات فى قصص محفوظ وإدريس القصيرة) ـ وهو صادر عن مطبعة جامعة نيويورك فى ١٩٩٢ ـ مجلة ذاميدل إيست چورنال ربيع ١٩٩٥.

ـ عرض هيلارى كيلپاتريك لكتاب متى موسى (روايات نجيب محفوظ الأولى: صور لمصر الحديثة) (وهو صادر عن مطبعة جامعة فلوريدا فى ١٩٩٤).

كان فوز محفوظ بجائزة نوبل ـ وقد أذيع نبأه فى القاهرة فى الواحدة والنصف من عصر الثالث عشر من أكتوبر ١٩٨٨ ـ نقطة تحول، كما هو طبيعى، فى مسار الاهتمام النقدى بعمله. هكذا انطلق كوراس النقاد (العبارة للويس عوض فى ١٩٦٤) فى الصحافة الأدبية على كلا جانبى الأطلنطى يتغنى بمديحه، حتى ليتساءل المرء أين كان كل ذلك مخبوءاً قبل نوبل: كتبت «نيويورك تايمز بوك رفيو»: لقد: «اخترع نجيب محفوظ، من الناحية الفعلية، الرواية من حيث هى شكل عربى»، وكتبت «لوس أنجلوس تايمز بوك رفيو»: «إن جائزة نوبل اعتراف بالدلالة العالمية لقصصه». وكتبت «ڤانيتى فير»: «إنه حكاء من الطبقة الأولى فى أى لغة». وكتبت «واشنطون بوست»: «إن عمله مشرب بحب مصر وشعبها، ولكنه أيضا أمين خال من العاطفية المغرقة بصورة كاملة». وكتبت «تورونتو جلوب»: «إن قصصه هى، فى آن، بسيطة وحاذقة، جادة وقائمة على التورية الساخرة، واقعية ورمزية، محلية وعالمية. وكتبت «نيوزداى»: «محفوظ هو أهم كاتب فرد فى الأدب العربى الحديث». وكتبت «پبلشرز ويكلى»: «محفوظ أستاذ فى بناء مشاهد درامية وتصوير شخصيات معقدة من حيث العمق». وكتب «نيوزويك»: «إنه دكنز مقاهى القاهرة».

قد تقول ـ ولا أخالفك فى هذا ـ إن هذه الأقوال كلها، أو جلها، لا تحمل قيمة نقدية، فهى تدخل فى باب الصحافة الأدبية ومراجعات الكتب الأسبوعية أو الشهرية، أو العبارات التى تصلح لأن تزين الغلاف الخلفى ـ وأحيانا الأمامى ـ على سبيل الدعاية لترجمات محفوظ. لكن لا تنس أن بعض هذه المراجعات يكتبها أساتذة جامعيون ونقاد لهم وزنهم ـ بل هم من أعلى طبقة ـ ومن ثم لا ينبغى تجاهلها، إن يكن لشئ فلأنها مؤشر إلى قراءة الترمومتر النقدى، صعودا وانخفاضا، فى لحظة بعينها، وحين ظهرت الترجمة الإنجليزية «للثلاثية» علت أصوات الكوراس إلى عنان السماء: «إنها إنجاز متوج» (لوس أنجلوس تايمز بوك رفيو)، «بين القصرين حكاية مروية بقدر عظيم من المودة والفكاهة والحساسية» (نيويورك تايمز بوك رفيو)، «إن الحوارى والبيوت والقصور

والمساجد والناس الذين يعيشون بينها يبتعثون فى عمل محفوظ بالحيوية التى يبتعث بها دكنز شوارع لندن» (نيوزويك) (من المفارقات أن محفوظ يزعم ـ ولست أصدقه ـ أنه لم يطق قط أن يقرأ من أى روايات دكنز أكثر من النصف)، «عمل رائع» (شيكاغو سن تايمز)، «إنه غنى بالاستبصار النفسانى والملاحظة الثقافية.. إنجاز جليل رحيب» (بوستون جلوب)، «الحقيقة البسيطة هى أن «بين القصرين» قصة مدهشة» (سياتل تايمز)، «إن «بين القصرين» وليمة على وجه اليقين» (شيكاغو تريبيون)، «قصر الشوق، كسابقتها، رواية كبرى من روايات الأفكار. مدهشة عند القراءة» (واشنطون بوست)، «هذا الروائى المصرى، فوق كل شئ، أستاذ فى فن الحكى» (سان فرانسيسكو كورنكال)، «إنها آية فنية» (بيلشرز ويكلى)، ولولا أنى التزمت بالاقتصار على نقاد لغتهم الأم هى الإنجليزية لأوردت على سبيل الجراند فينالى كلمات إدوارد سعيد التى يبلغ بها هذا الكرشندو النقدى أعلى طبقاته، وهى من مقال له فى «لندن رفيو أوف بوكس»: «إنه ليس أشبه ببهوجو ودكنز فحسب، وإنما هو أيضا جولزورذى، ومان، وزولا، وجول رومان» (لم أقرأ لهذا الأخير رغم أن لدى ترجمة علاها التراب لإحدى رواياته فى ركن من أركان مكتبتى منذ ثلاثين سنة أو نحو ذلك، ومن ثم لا أستطيع أن أجزم بمدى صحة كلام سعيد).

أود الآن أن أتوقف وقفة قصيرة عند ثلاثة من نقاد محفوظ: كلهم أديب بارز بحقه الخاص، له إبداعاته الروائية أو الشعرية، إلى جانب مساهمات نقدية ـ ولو على شكل مراجعات قصيرة فى الصحافة الأدبية ـ هم د. ج. إنرايت، وجون فاولز، ونادين جورديمر.

كتب إنرايت مقالة عن محفوظ عنوانها: «سحب داكنة وشمس ضاحكة» (مجلة إنكاونتر، سبتمبر ١٩٩٠) رجع فيها إلى روايات (اللص والكلاب) و(أفراح القبة) و(بداية ونهاية) و(بين القصرين). لإنرايت ـ وهو من شعرائى المفضلين ـ مذاق لاذع كاو يعرفه قراؤه. كلمته عن محفوظ لا تخلو من خبث طوية ونوايا سيئة ـ أتراها الغيرة المهنية، مقرونة باستعلاء عنصرى موروث، إذ يلتقى بكاتب شرقى أعظم منه بمراحل؟ ـ ولكنها لا تخلو أيضا من فطنة وبراعة يلاحظ مثلا أن سعيد مهران ـ وهو فى نظره ليس شخصية بقدر ما هو حالة نفسانية مرضية ـ خليط وضيع من روبين هود وراسكولنيكوف، ويجد شبها بين رواية (بداية ونهاية) ورواية توماس مان (آل بودنبروك) التى تتحدث عن اضمحلال أسرة (سبق للناقد الراحل ناجى نجيب أن وضع كتابا عن «رواية الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ» فى سلسلة «المكتبة الثقافية» ١٩٨٢)، وأسرة المرحوم كامل على تؤمن بالله وتنتظر رحمته ولكنها واقعة ـ فيما يبدو ـ تحت رحمة من سماه هاردى فى ختام رواية (تس): «رئيس الخالدين»، الإله الإغريقى الذى لا يرحم، ويتساءل إنرايت، فى غيرة غير خافية: كيف تسنى لنجيب محفوظ أن يفوز بجائزة نوبل؟ ثم يقول إن الجزء الأول من «ثلاثية» القاهرية فيه الرد على هذا السؤال ـ فـ (بين القصرين) فى رأى إنرايت عمل كبير، له كثافة روايات العصر الفيكتورى، مقنع، مستحوذ على الاهتمام، مثير للانفعال. ويثنى إنرايت على رسم محفوظ للشخصيات النسائية ـ أمينة وعائشة وخديجة ـ كما يثنى على كمال الصغير، متطلعا إلى ما سيكون من أمره فى الجزأين التاليين.

وكتب جون فاولز ـ الروائى صاحب (مقتنى الفراشات) و(المجوس) و(صديقة الملازم الفرنسى)، وكلها قد تحولت إلى أفلام معروفة ـ مقدمة للترجمة الإنجليزية لرواية (ميرامار) عرض لها المترجم الراحل محمد عبدالله الشفقى فى مجلة «الكاتب» فى أواخر السبعينيات، يبدأ فاولز مقدمته بذكر بعض الكتاب الذين تناولوا مدينة الإسكندرية، مسرح (ميرامار)، شكسبير فى (أنطونى وكليوباترا)، وكافافى، دريل، فورستر، متطرقا من ذلك إلى الحديث عن صعوبات

الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، خاصة وقد مرت العربية بتطورات كبيرة منذ عصر الخليل وسيبويه، واتسعت فيها الشقة بين الفصحى والعامية. ويتحدث عن الخلفية السياسية والاجتماعية لرواية (ميرامار) وشخصياتها متحدثا عن زهرة رمز مصر ـ وهو رمز بلى ورث وشاخ لفرطط تكراره فى أعمال الأدباء ـ وسرحان البحيرى الذى يجده خليطا من «طرطوف» و «موليير» و«يورايا هيب» دكنز، وحسنى علام ـ الشاب الفاسد صاحب «فريكيكو» مثلما كان محجوب عبد الدائم صاحب «طزّ» ـ ومن الشائق أن يجد فاولز علام أكثر شخصيات الرواية جاذبية. ثم يعرفنا بطرف من سيرة محفوظ وقراءاته فى الأدب الإنجليزى منتهيا إلى أنه «روائى ذو شأن»، «يعرف مشكلات بلده المعقدة وروحه المعقدة معرفة عميقة».

وكتبت الروائية نادين جورديمر، الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩١، مقدمة للترجمة الإنجليزية لـ(أصداء السيرة الذاتية)، وهو كتاب صعب التصنيف، لا هو بالسيرة الذاتية ولا هو بالرواية، وإنما هو ما يقوله عنوانه: أصداء متخلفة فى نفس الكاتب من خبرات حياة كاملة، ولقطات حقيقية متخيلة تلقى ضوءاً على بعض المشاكل الكبرى كعلاقة الروح بالجسد، وصراع الإنسان مع الزمن، وحوار الأجيال. ترى جورديمر أن محفوظ مهتم بقضايا الأخلاق والعدل والزمن والدين والذاكرة والنزعة الحسية والجمال والطموح والموت والحرية. وهو ينظر إلى هذا كله من خلال بؤرة دائمة التحول: كلبية حينا، فكهة وودود حينا آخر، توقيرية حينا ثالثا. وتقول: إنه مهما يكن من تفسيرات المرء لكتاب (أصداء السيرة الذاتية)، فمن المستحيل أن يقرأه الإنسان دون أن يكتسب ـ مع المتعة العظيمة والشعور بالعرفان ـ استبصاراً بالطبيعة البشرية، وأن يفوز بلمحة من تلك الملكة النادرة التى أصبحت شبه غائبة عن العالم الحديث: ملكة الحكمة، لا مجرد المعلومات التى يزخر بها عالمنا. إن محفوظ يملك هذه الملكة، إذ يواجه سر الوجود. إنما محفوظ ذاته زعبلاوى: رجل ذو بصيرة وتعاطف وقدرة على شفاء الأوجاع ومنح الراحة للمتعبين.

أتقدم ـ فى الختام ـ ببعض ملاحظات عامة عن نقاد محفوظ الإنجليز من شأنها ـ فيما آمل ـ أن تساعد القارئ على الوصول إلى تقدير متوازن لإنجازهم ونواحى قصورهم، وتومئ إلى احتمالات المستقبل:

أولاً : لا نكران أن قسما ليس بالقليل من كتابات هؤلاء النقاد ليس له قيمة كبيرة للدارس العربى المتمرس، ولا يضيف جديداً إلى معلوماته. من أمثلة ذلك تلخيص حبكات رواياته ـ انظر مثلا تلخيص هيلارى كيلبا تريك لروايات (القاهرة الجديدة)(خان الخليلى) (زقاق المدق) (بداية ونهاية) (الثلاثية) (أولاد حارتنا) (اللص والكلاب) (السمان والخريف) (الطريق) (الشحاذ) (ثرثرة فوق النيل) (ميرامار) فى ختام كتابها (الرواية المصرية الحديثة: دراسة فى النقد الاجتماعى) ـ كذلك لا يحتاج القارئ العربى إلى من يلخص له سيرة محفوظ منذ ميلاده بحى الجمالية إلى تعرضه للطعنة الغادرة؛ فهذا كله موثق ومسجل فى كتابات غالى شكرى وفؤاد دوارة وجمال الغيطانى ورجاء النقاش وغيرهم. ولا يحتاج إلى من يخبره بأن خان الخليلى وزقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية كلها أسماء أحياء وأماكن فى القاهرة القديمة، وإن كان القارئ الأجنبى ـ كما هو واضح ـ بحاجة إلى مثل هذه المعلومات. علينا، إذن، أن نضع فى أذهاننا (قبل أن ننتشى بالحديث عن العالمية ومجاوزة المحلية، إلخ..) أن هذا الذى يكتبه نقاد الإنجليزية موجه، فى المحل الأول، لقارئ الإنجليزية الغريب عن الثقافة العربية، ومن ثمّ فإنه ـ فى ضوء التطور النقدى العربى الذى بلغ، فى مجال الدراسات المحفوظية، آماداً بعيدة على أيدى نقاد مثل: محمود أمين العالم ومحمود الربيعى وجابر عصفور وإدوار الخراط وغالى شكرى وعبدالمحسن بدر وسيزا قاسم ورشيد العنانى ونبيلة إبراهيم ويحيى الرخاوى ووفاء إبراهيم ـ

لابـد أن يبـدو أوليـا، تبسـيطيـا، ذا فـائدة تعليـميـة فى المحل الأول.

ثانياً ـ إزاء تكاثر التفسيرات السياسية والاجتماعية والدينية لأعمـال محفوظ، نجدنا بحاجة إلى نقد للعناصر الشكلية فيها، من منظور جمالى، على نحو ما فعل محمود الربيعى فى كتابه الرائع (قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ) ـ دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤. وقد كان الربيعى بهذا الكتاب ـ كما لاحظ جابر عصفور ـ أقرب إلى مدرسة النقد الأنجلو ـ أمريكى الجديد، بإلحاحها على ضرورة القراءة الوثيقة للنص من رشاد رشدى وكل تلاميذه.

ثالثاً ـ لا تخلو كـتـابات د. ج. إنرايت وحـاييم رودن (صاحب كتاب «مصر نجيب محفوظ: خيوط وجودية فى كتاباته» الناشر: مطبعة جرينوود، وستبورت ١٩٩٠) من تحيزات، لأسباب مختلفة، ضد الشخصية المصرية ذاتها، ومقولات مغلوطة عن العقلية الشرقية وإيمانها بالقضاء والقدر، وموقف الإسلام من المرأة، وما إلى ذلك، وقد أشارت الباحثة ماجى نصيف، فى رسالتها للدكتوراه، إلى هذا.

رابعاً وأخيراً ـ أغلب الكتابات التى أشرت إليها تدور، وهو أمر مفهوم، فى فلك التقديم والتعريف، حيث إنها موجهة لقارئ يسمع بمحفوظ ـ فى الغالب ـ للمرة الأولى، وتستخدم تقنيات النقد الروائى التقليدية من حديث عن البناء والحبكة والشخصيات والخيط واستخدام اللغة.. إلخ. ومن المحتمل، مع تزايد المعرفة بأعمال محفوظ واتساع نطاق قرائه، أن يخرج النقد من مرحلة الشرح والتفسير الراهنة إلى مرحلة التحليل الدقيق الذى يستخدم مناهج الألسنية والبنيوية والتفكيكية وغيرها. وثمة دلائل تومئ إلى أن هذا بدأ يتحقق فعلاً فى أقسام الدراسات العربية بالجامعات البريطانية والأمريكية، وفى المقالات المنشورة بالدوريات العلمية والمجلات المتخصصة.

إن الطابع الإنسانى الشامل لأعمال محفوظ، واهتمامها بقضايا كبرى من طراز الحيرة الوجودية، والبحث عن معنى للحياة، والسعى وراء قيم العدل والحرية، والاشتراكية والتصوف باعتبارهما سبيلين إلى الخلاص الفردى والجماعى (لا أستطيع أن أصدق أن الاشتراكية قد بادت ومضى عهدها)، فضلاً عن براعته التقنية ومعرض الشخصيات الدكنزية التى لا تُنسى، والتى رسمها قلمه عبر أكثر من نصف قرن من الكتابة، وتجريبه المتواصل الذى استلهم أشكالاً قصصية تراثية من كتاب ألف ليلة وليلة ورحلات ابن بطوطة وغيرهما، فضلاً عن استلهامه الشكل الروائى الغربى، كلها أمور تكفل أن يدوم الاهتمام النقدى بعمله فى اللغات الإنجليزية وغيرها من اللغات، وأن تكون نوبل بداية ـ لا نهاية ـ لصناعة نقدية ثقيلة، كماً وكيفاً على السواء، تزيدنا معرفة بعمله وفهماً له واستمتاعاً به.

استلاب القارئ وتحريره:

«حضرة المحترم» لنجيب محفوظ من منظور القارئ الحر...

مجدى أحمد توفيق*

القارئ وتاريخ النقد:

أقبل النقد الأدبى العربى، فى السنوات الأخيرة، إقبالاً شديداً، على نظريات القراءة، وصارت كلمة «القراءة» عنواناً على أكثر ما يكتب عن نصوص الأدب، مفتقداً الأمر، فى كثير من الأحيان، إلى ضوابط معلومة يفرق بها الناس بين التناول الذى يصحّ أن يسمى «قراءة»، والتناولات التى يجب أن تسمى نقداً، أو دراسة، أو تحليلاً، أو تأويلاً، أو ماشابه من أسماء. وأنفق بعض الباحثين جهودهم فى تنظيم الحقل المعرفى الجديد فى لغتنا، واستعانوا على هذه الغاية بترجمة نصوص غربية تؤصل نظريات التلقى وتعرضها، مثلما صنع عز الدين إسماعيل مترجماً لكتاب روبرت هولب Robert Holub (نظرية التلقى)[١]، ومثلما صنع صلاح رزق مترجماً كتاب روجر ب. هينكل (قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير)[٢]، فى حين اتجه حامد أبو أحمد إلى عرض خلاصة نظرية لنظريات التلقى فى كتابه (الخطاب والقارئ)[٣]. ودلت هذه الجهود على حاجة مفهوم القارئ إلى التوفر عليه لدراسته من جهات متنوعة متكاملة، منها الجهة التاريخية التى تهتم ببيان نشأته، والأصول التى أدت إليه، وتطوره، والصور التى انتهى إليها، ومتابعة مايستجد فى شأنه متابعة يقظة دؤوباً. ويقتضى هذا السبيل، كذلك، الالتفات إلى تاريخ نظريات الأدب والنقد، وإعادة تأمل هذا التاريخ على نحو جديد، يصدر عن منظور جديد، يرى إلى تاريخ النقد من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر طبيعة الأدب، ولا من وجهة نظر الأديب. ولعل الورقة الحالية تمثل واحدة من المحاولات لإعادة تأمل تاريخ النقد الأدبى من وجهة نظر القارئ الذى طالما كان مهمشاً، يعانى إقصاءً قاسياً إلى منافى الإهمال، ليكون خطاب القارئ، بلغة فوكو، خطاباً مقموعاً مبدداً. واللحظة الحالية مناسبة لكى ننقله من

* كلية التربية بالفيوم، جامعة القاهرة.

الهـامش إلى المتن، ومن المنفى إلى الوطن، ومن خـارج المشهد إلى بؤرة العدسة.

وليست الجهة التاريخية، وحدها، الجهة الجديدة بالمضىّ فى سبيلها؛ فثمة جهة أخرى مكملة، تحليلية غايتها تأمل مفهوم القارئ، وتبين مكوناته، وتحليل بنيته، أو تفكيك معطياته، وملاحظة علاقاته. وفى هذا الصدد تهتم نظريات التلقى اهتماماً شديداً بدراسة مفهومين متداخلين، التفرقة بينهما شديدة الأهمية، قوية الأثر، فى تأسيس مفهوم ناضج للقراءة؛ هذان المفهومان هما التلقى والفاعلية. واحتوت نظريات القراءة على صيحات كثيرة مسموعة تطالب بالقارئ النشط الفاعل، وتسعى إلى أن تدفع به إلى صدارة الاهتمام، وتندد بالقارئ السلبى الخمول، الذى نلقنه الذوق تلقيناً، فتجاوز التلقين قاعات التعليم التقليدى غير المتطوّر إلى لغة النقد الذى يختار أصحابه فرض وصاية على القراء، كأنهم قُصَّر بالضرورة لايقوون على المضى وحدهم فى طريق الخبرة بالنص. وبشأن التمييز بين المفهومين يقول هولب:

> والواقع أن الاختـلاف بين التلقى Rezeption والفاعلية Wikung، (من المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير) يمثل واحدة من أكثر المعضلات إلحاحاً؛ فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل فى شخص ما من أثر، كما لايبدو من الممكن الفصل التام بينهما. ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أن التلقى يتعلق بالقارئ، فى حين يفترض فى الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مرض كل الرضا بحال من الأحوال(٤).

ومهما يكن من أمر، فإن خلاصة الخلاف هو أن نظريات القراءة قد أنشئت لمقاومة فكرة القارئ السلبى الخاضع للتلقين، الذى جعل مشاعره وأفكاره نهباً لأفعالٍ مؤثرة فيه، فكانت فكرة الفاعلية، أو النشاط، المقابل الإيجابى للتصور السلبى القديم.

ولكن مفهوم الفاعلية وحده غير كافٍ لإجراء التحول المنشود فى تصورنا لعملية القراءة. الفاعلية تشير عادةً، إلى نشاط يؤديه القارئ، يمثل دوراً يقوم به فى لعبة مسرحية كبيرة، تضم الكاتب، والنص، والقارئ، ووسائط أخرى مؤثرة، والقارئ الفاعل مقيد بما تفرضه عليه الأطراف الأخرى، وفاعليته لاتعنى أنه ينشئ اللعبة كلها. إن كلمة «الفاعلية» أقل طموحاً من كلمة أخرى نريد أن نجعلها جوهر نظرنا إلى القراءة، هى كلمة «الحرية»

القراءة حرية يمارسها القارئ:

وقد يبدو أن السبيلين اللذين أشرنا إليهما: الدراسة التاريخية والدراسة التحليلية، منفصلان، لكنهما فى الحقيقة، يلتقيان من قريب، ومن الميسور دمجهما معاً حين تنشأ غاية ما تستوجب هذا الالتقاء. هما، ههنا، يلتقيان فى غاية واحدة، هى استكشاف مفهوم القراءة، بوصفها حرية، فى تاريخ النقد الأدبى.

وليكن هذا الاستكشاف دعوة صريحة إلى تصحيح طريقتنا فى عرض تاريخ النقد والنظريات الأدبية، وتحويله من تاريخ لخطاب الأديب، أو لخطاب الأدب، إلى تاريخ لخطاب القارئ، فى الخطوة الأولى، تمهيداً لامتلاك النظرة التاريخية الأوسع، التى تضم فى أعطافها، أطراف دائرة الخطاب الأدبى، من جهاتها كلها: الأديب، الأدب، القارئ، السياق، قنوات الاتصال، الرسائل. ومن الواضح أن كثيراً من هذه الجهات ـ عدا الجهتين الأوليين ـ لم تنل الحظ الكافى من عنايتنا عندما نقرأ تاريخ النقد ونصوصه.

العرض التقليدى لتاريخ النقد:

لن يكون العرض المنشود، الذى يتوخى البحث عن وضعية القارئ، والنظر فى مدى الحرية المتاحة له، واضح الضرورة، ملموس الأهمية، فى معزلٍ عن أمثلة تُضرب للعرض التقليدى، وتوضح نفاذه ونفوذه. ولا حاجة بنا إلى إسهاب مطول فى هذا الشأن؛ ففى التمثيل نكتفى بما يسد الحاجة، ويؤدى الغاية. يكفينا الآن أن نضرب مثلين.

المثال الأول نجده فى فقرة عارضة نقع عليها عند تزفتان تودوروف:

ولقد وُجد خطاب الشعرية، على الأقل، منذ أرسطو؛ ومهما يكن الأمر، فليست صدفةً أن عصرنا عصر الامتداد. من ثَمَّ لقيت هذه الحقيقة شرحاً في مصطلحات التحليل التاريخي. فالعالم الكلاسيكي الذى اتخذ اسمه من نظرية ذات معيار منفرد، لم يقدم مهاداً كافياً لتطور مريح لنظرية الخطابات. كذلك تفعل النظرية الرومانتيكية التى تعلى من الفردى، والخاص، بوصفه قيمةً عليا، وترفض أن تسمح بوجود أشكال متعالية (مع التبسيط الشديد). وتتضمن الشعرية معرفة بالاختلافات خلواً من أية أحكام للقيمة؛ وتتطلب فى الوقت نفسه، تقديراً لعدم قابلية الخاص للتحليل والاختزال. أليس هاتان، بالدقة، الخاصيتين المميزتين للعالم العقلى لحاضرنا، الرافض للنزعة الشمولية الساذجة، والنزعة الفردية المتطرفة، كلتيهما، على أمل أن تؤذن بطريقة للتفكير نموذجية؟ (٥).

كان تودوروف يقدم لكتاب حرره، جمع فيه مقالاتٍ ممتازة، فى أغلبها، من النقد الفرنسى المعاصر، واتخذ تودوروف محوراً عاماً لهذه المقالات، رأى أنه المحور الذى يمثل النقد المعاصر إبان إعداده الكتاب. هذا المحور هو ماتصدر: «خطاب الشعرية». وكان تودوروف يستخدم كلمة الشعر مرادفةً لنظرية الأدب بوجه عام، مميزاً بين هذا الاستخدام واستخدامين آخرين يشتبكان معه، الأول هو نظرية الشعر فى مقابل «نظرية النثر» والآخر هو «نظام الأدوات المميزة لعمل ما لكاتب ما، مثلما يراد حين نقول: شعرية هوجو Hugo، على سبيل المثال»(٦). ويعد هذا الاستخدام المختار لمصطلح الشعرية علامةً مضافة إلى قوله «مصطلحات التحليل التاريخى»، بياناً لما نراه فى الفقرة من مثال على العرض التاريخى التقليدى لتاريخ النقد، فى صورة حديثة من صور هذا العرض. هو عند تودوروف تاريخاً لخطاب الشعرية الذى يشغله طبيعة الأدب، المتحققة أو المثالية، ولايستوعب فى إطار اهتماماته خطاب القارئ. تودوروف يحرر خطاب الشعرية من قوامعه، عبر التاريخ، ولكنه لايحرر خطاب القارئ. والشعرية فى التاريخ الذى يرسمه تودوروف فى إيجاز، محصورة فى مثلث ذى أضلاع ثلاثة: الكلاسيكية، الرومانتيكية، الحداثة المعاصرة. ويوزع تودوروف أحكامه على أضلاع المثلث؛ فالكلاسيكية نزعة شمولية ساذجة، والرومانتيكية نزعة فردية متطرفة، والمعرفة الحديثة معرفة محضة وصفية بالاختلافات، محررة من أحكام القيمة، على افتراض أن الخلو من حكم القيمة ليس، فى ذاته، حكماً للقيمة، بمعنى من المعانى. وفى الوقت نفسه، يرى تودوروف أن المعرفة المعاصرة، مهما تكن نقيضاً للمعرفة القديمة، كلاسيكيها ورومانتيكيها، فإنها تجد أصولها فى المعرفة القديمة، أصولاً تتحول عنها، وتتطور منها. لهذا أعلن تودوروف بدايةً أن عصرنا عصر الامتداد. على نحو ما، يقيم تودوروف جدلاً بين أضلاع المثلث التى تتماسك من زواياه، وتتقابل فى أوضاعها، فتتواصل النظريات وتتناقض معاً، فى آنٍ ويظل خطاب القارئ، فى هذا الإطار، مزاحاً، مسكوتاً عنه، إلى حدٍّ بعيد.

المثال الثانى نجده فى كتاب ومسات، وكلينيث بروكس: (النقد الأدبى، تاريخ موجز) وهو مانقرؤه فى هذا النص الطويل:

«المبدأ الأول الذى يجب أن نلح عليه هو الاستمرارية والوضوح فى تاريخ الجدل الأدبى. فلأفلاطون أثر على كروتشه وفرويد، والعكس صحيح. أو هؤلاء المنظرون الثلاثة كلهم مرتبطون بحقيقة عامة، ومن ثم يرتبط كل منهم بالآخر من خلال الوسيط الذى توافق هذه الحقيقة شروطه، أو تخالفها. فالمشكلات الأدبية لاتنشأ لمجرد أن التاريخ قد أحدثها، ولكن لأن الأدب شئ من هذا النوع الذى يقدم مثل هذه العلاقة بالخبرة الإنسانية الأخرى حقاً، تختلف اللغات والثقافات، والأزمنة والأمكنة، اختلافاً كبيراً. وعادة يجتهد مؤرخ الأدب فى أن يعالج شكلاً معيناً فى الدقة التى يفض بها أسرار وثائقه .ولكنه، من ثم، مضطر إلى كثير من الشك فى خطر مضاد يهدده بأن يكون شكاكاً محضاً مسرفاً فى شكه. وهناك تقنيات للحرص والحياد تجعل

المؤرخ أحياناً فى موقف الطالب الذى يواجه صعوبات امتحان فى قراءة اللاتينية، أو الألمانية، قانعاً بأن يضع ترجمة ليس لها معنى. هو يكتب كأنه غير مقتنع بأن اللغة الأجنبية تصنع معنى. وتعد نظريتنا عن كيف نكتب تاريخاً للأفكار الأدبية نقيضاً خالصاً لهذا. التاريخ مشروط بأن يكون تفسيراً، بل جزئياً، ترجمة. إنه سيقوم جزئياً، على تخمينات معقولة. وأقل مايمكنه عمله أن يؤدى معنى.

ويتصل هذا، من قريب، بثانى مبادئنا الرئيسة عن المنهج؛ تحديداً، بأن تاريخاً للأفكار الأدبية لايستطيع أن يتجنب أن يكون مكتوباً من وجهة نظر. ويبدو لنا أنه لن يكون هناك حقاً تاريخ للأفكار الأدبية على الإطلاق، بخطة شديدة الحياد، ولا أى تاريخ مباشر للأدب من الجهة نفسها. على الأقل لن يكون هناك تاريخ تتحد أجزاؤه معاً. ونحن نأمل، ونعتقد، أن ينمى هذا الكتاب، ويشرح، ويؤسس وجهة نظر دقيقة محددة. إنه تاريخ من نوع معين من التفكير عن القيم Values، لذا لايمكن أن يكتب بنزعة نسبية، أو اختلافية، أو عشوائية. إنه يتضمن كثيراً من التقدير واللوم، صراحة وضمناً".[٧]

الناقدان: ومسات وبروكس يشتركان مع تودوروف فى إدراك التواصل بين نظريات النقد وعصوره، تاريخياً ولكن تودوروف أميل إلى مؤازرة الجانب الجدلى الذى تمارس فيه النظريات قطائعها، وينقض بعضها بعضا، يريد من ذلك أن ينتصر لمعرفة حديثة يراها أكثر تطوراً، فى حين يميل الناقدان إلى دعم جانب التواصل، وإلى إعلائه إلى حدٍ يندرج فيه التاريخ كله تحت مايسميه باسم الحقيقة العامة. ولكن الناقدين يعودان فيجعلان منهجهما نقيضاً، لا لنظرية نقدية سابقة عليهما، أو سابقة على النظرية المسماة بالنقد الجديد، أو الشكلية الأمريكية، ولكنهما يجعلانه نقيضاً للمنهج العام المعتمد فى تاريخ النقد، بوصفه ـ المنهج العام ـ منهجاً قائماً على الحياد، والدقة، والموضوعية، وهو، من ثم، منهج عاجز عن إدراك الحقيقة العامة، والانحياز لها، لما فى هذا الانحياز من خروج المؤرخ عن الحياد، وتورطه فى الصراع النقدى، بوجهة نظر خاصة للحقيقة العامة. وسرعان ما يأتى المبدأ الثانى من مبادئ المنهج ليشرح هذه الحقيقة العامة شرحاً قليلاً، فتصير مرتبطة بفكرة القيم. وفى ضوئه يتمايز منهجان: المنهج العام المحايد الذى يخلو من قيمة مطلقة، فيقدم تاريخاً بلا معنى ، كأنه عمل طالب يقرأ لغة أجنبية فلا يفهمها، فيضع ترجمة لاتتحرى معنى واضحاً، تكاد تزعم أن اللغات الأجنبية تمتمة بلا معنى . ويعد البحث عن المعنى جوهر المنهج الآخر المختار عند الناقدين. هو معنى مختلف عما يراد بالرسالة، أو الخلاصة التى يسعى الكاتب إلى بثها، ويجعلها غرضه ووكده، بل المعنى يتمثل فى القيمة، أو فى الحقيقة العامة.

إن تودوروف يرفع النظر إلى حقيقة عامة تتعلق بطبيعة الأدب بوصفه تكويناً لغوياً يسميها الشعرية. أما ومسات وبروكس فيرفعان النظر إلى حقيقة أعم متصلة بالوجود الإنسانى، يسميها القيم. ولكن فى الحالتين يستوى الأمر من وجهة النظر التى نعنى بها؛ فالقارئ غائبة احتياجاته عن هذين النهجين فى معالجة تاريخ النظريات الأدبية. فإذا كان القارئ منفياً عن هذه المعالجات الحديثة للنظرية النقدية، فإن السؤال عن القارئ يكتسب أهمية مضاعفة، وتصير ضرورته أكبر، والحاجة إليه أشد.

القارئ الصلصال:

أثار كتاب (الجمهورية) لأفلاطون الناس طويلاً، ولايزال يثيرهم كلما أتوا على ذكر الشعر، ورغبوا فى الدفاع عنه. وها هو ذا فى محاورته ذائعة الصيت، عظيمة التأثير، يقول:

وعلينا أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال (= الأشعار) وما شاكلها، لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعرى، أو لأنها لاتلقى من الناس آذاناً صاغية، وإنما لأنها كلما ازدادت إيغالاً فى الطابع الشعرى، قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحيوا أحراراً، يخشون الأسر أكثر مما يرهبون الموت[٨]

أفلاطون مدرك ههنا وجود المتلقين بوصفهم أناساً يصغون إلى الشعر. ويبدو أنه يعلق، إلى حد كبير، هذا الإصغاء على جمال الشعر؛ فآذان الناس المصغية مذكورة أولاً في أعقاب ذكره الجمال الشعرى، وأسماع الأطفال والرجال مذكورة ثانية في أعقاب ذكره ما أسماه بالطابع الشعرى الذى تصوره يزيد وينقص، يزداد فيه الشعراء إيغالاً، أو يقفون عند حدٍّ بسيط. على نحوٍ ما يتبع الناس جمال الشعر بالقدر الذى يريده الشعراء؛ ويتحرون تحقيقه بما يزينون به أقوالهم من جمال. المتلقون في هذا النص أشبه ما يكونون بهم عند العتابى الذى سئل ـ فيما يروى الجاحظ:

ما البلاغة؟ قال: كل من أفهمك حاجته من غير إعادة، ولاحبسة، ولااستعانة، فهو بليغ. فإذا أردت اللســان الذى يروق الألسنة، ويفــوق كل خطيب، بإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق[٩].

ومصطلح البلاغة، من بعض الوجوه، مهيأ لخدمة هذا التصور للقراء بوصفهم سلبيين، متلقين، يستطيع البليغ أن ينشئ في أذهانهم الصور التى يريد، وأن ينشئ في نفوسهم الإرادات التى يرغب فيها. البلاغة فتنة للناس؛ لذا افتتح الجاحظ كتابه بهذا الدعاء: «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل»[١٠]. وأفلاطون، قبل العتابى والجاحظ، كان يرى الناس تبعاً للشعراء، وكان يرى الشعراء مصورين، بالضرورة، للشر، في بعض شعرهم وقصصهم؛ فهم، من ثم، يصوغون وجدان الناس شراً وفساداً. قد يكونون خدماً للآلهة في بعض قولهم، وهم حينئذ مقبولون، لكنهم سيظلون غير مقدمين؛ لأن قولهم فيه من الشر ما يفسد الناس. والباحثون يتداولون تفسير موقف أفلاطون برده إلى نظريته في المثل؛ فالشعراء محاكون للطبيعة، والطبيعة محاكاة للمثل التى خلقها الآلهة بأذهانهم؛ فهم بعيدون من الحقيقة، بعيدون من المثال، مغمورون بالصورة المنعكسة عن المثال، أو هم مغمورون بالأطياف. إذا استعرنا من دريدا فكرته التى أقام عليها كتاب «أطياف ماركس». بعبارة ثانية: الشعراء، عند أفلاطون:

«كاذبون حتماً، لأنهم يعيشون بين الأشباح، في مرتبة ثالثة من الحقيقة»[١١]. وفي مقابل الشعراء يضع أفلاطون الفلاسفة؛ «وأنت تستطيع أن تقول إن الفلاسفة يفترض فيهم أنهم ناضجون، ممتلئون رجولة، أرستقراطيون، مقبولون بوصفهم مواطنين»[١٢]. أما القراء للشعر، وللفلسفة، وللنصوص جميعاً، فهم أتباع يقتادهم الكتاب في كل سبيل، لذا هم لاصوت لهم. القارئ، في هذا السياق، صلصال يصنع منه الكاتب التمثال الذى يريده.

وأرسطو كأفلاطون لايكاد يلتفت إلى القراء إلا بوصفهم متلقين. هو يعرف التراجيديا تعريفه الشهير فيقول:

والتراجيديا ـ إذن ـ هى محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة في شكل درامى، لا في شكل سردى، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين. وأعنى هنا بـ «اللغة الممتعة» اللغة التى بها وزن، وإيقاع، وغناء...[١٣]

فالقراء مقصيون عن النظر، نلمح هذا بصعوبة في كلمة من مثل «لغة ممتعة»، أو في مفهوم التطهير وسرعان ما يطمس أرسطو الإشارة فيفسر «اللغة الممتعة» على نحو يجردها من حضور القارئ. صحيح أن المتعة تظل شعوراً لاسبيل إليه في غيبة القارئ غيبة تامة، لكن أرسطو حريص على أن يتجاهل القارئ. وتظل الصيغة الصرفية لكلمة «ممتعة» موحية بأن القارئ لايملك إزاء اللغة المشفوعة بأنواع التزيين الفنى من وزن، وإيقاع، وغناء، سوى شعور محدد، لامهرب منه، هو المتعة. هى أشبه ما تكون بمتعة إجبارية. وفي مفهوم التطهير Catharsis، بشعوريه المشهورين: الشفقة والخوف، نستحضر، من بعد، القارئ نفسه الذى لامحيص له من الخضوع لبرنامج عاطفى محدد: متعة، شفقة، خوف. ولعل كلمة «تثير» التى استخدمها إبراهيم حمادة، واستخدم بايووتر في موضعها Arousing، شديدة الإيحاء على التبعية العاطفية لهذا القارئ. إنه القارئ الصلصال نفسه. ولربما

نرتاح لأن أرسطو، فى هذا الموضع، لم يعقب على التطهير بعبارة تماثل تعقيبه على «اللغة الممتعة» فى نفى القارئ، واستحضار النص: أدواته، وخصائصه، وبنيانه، ولكننا لانعدم فى الكتاب نفسه موضعاً يؤدى الوظيفة التعقيبية عينها؛ إنه الموضع الذى يذكر فيه ما سماه باسم البائوسى، «وهو مشهد المعاناة المستشفقة، أى الباعثة على الشفقة»[١٤]، فـحـول الشعور إلى اسم لنوع من أنواع المشاهد فى النص. أرسطو، على نحو ظاهر، يركز النظر على النص، يثمره تحديقاً، ويعده صاحب الفاعلية الوحيدة. لذا منحه ومسات وبروكس، فى تاريخهما المذكور للنقد الأدبى، فصلاً تحت عنوان «الشعر بوصفه بنية Poetry as Structure»[١٥]، تحقيقاً للقول إن أرسطو يشغله النص حتى يفقد القارئ الصلصالى كل الحضور.

ولعل عبدالقاهر الجرجانى ـ الذى يحظى بتقدير كبير من المعاصرين المحدثين ـ قد جرى فى مجرى أرسطو، من جهة حرصه كأرسطو على الركون إلى النص، وبلاغته وبنيته، ولكنه امتاز عنه بهذا الاستحضار القوى للقارئ استحضاراً أقام لغة الجرجانى على أفعال طلبية للمخاطب المذكر، ولكنه يظل القارئ الصلصال كذلك. يتحدث الجرجانى عن باب من أبواب البلاغة هو التمثيل فيقول:

فهذه جملة من القول تخبر عن صيغ التمثيل وتخبر عن حال المعنى معه، فأما القول فى العلة والسبب: لم كان للتمثيل هذا التأثير؟ وبيان جهته ومأتاه، وما الذى أوجبه واقتضاه، فغيرها. وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له أسباباً وعللاً ، كل منها يقتضى أن يفخم المعنى بالتمثيل وبنيته، ويشرف ويكمل، فأول ذلك وأظهر أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها فى الشئ تعلمها إياه إلى شئ آخر هى بشأنه أعلم، وثقتها به فى المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس؛ وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام.....[١٦]

عبدالقاهر الجرجانى أكثر تطوراً، من المنظور الحالى، لأنه أكثر استحضاراً للقارئ، ولأنه مسلح بمنظومة نفسية يحلل بها آليات القراءة. القارئ عند الجرجانى لايكتفى فيه بكلمة المتعة الأرسطية، أو بكلمة الأنس التى اختارها الجرجانى ههنا، ولكنه جهاز نفسى من نوعين من الملكات: نوع فطرى متصل بالطبع، والاضطرار، والحواس، ونوع مكتسب متصل بالعقل، والفكر والنظر. والنوع الأول أقوى علماً، وأوثق معرفة؛ وقيمة التمثيل أنه يؤسس معارف من النوع الثانى على معارف من النوع الأول فتحس النفس القارئة الأنس بهذا الخفى الذى صار جلياً، وبهذا المكنى الذى صار صريحاً، وبهذا الشارد الذى صار فى متناول الحواس، هذا التحليل النفسى المعمق يظل مؤسساً على فكرة القارئ الصلصال، بل هو قارئ يستمد سعادته من صلصاليته؛ فهو أكثر أنساً كلما كانت معارفه أدنى إلى حواس مركوزة فى طبعه، فهذه المعارف الحسية العلم فيها «يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام». على نحو ما يساعد الجرجانى القارئ على أن يكون أكثر صلصالية. لذا يجعل السؤال الذى يضعه على رأس تأملاته سؤال «التأثير»؛ هى كلمة لاتبعد كثيراً من «يثير» اللافتة للنظر عند أرسطو.

والأمر عند هوراس مشابه:

ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغى أن يكون لها سحر فتجتذب شعور السامع أينما شاءت. من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك، كما أن بكاء الباكين يحز فيهم. فياتيليفوس أو بيليوس، إن أنت أردت استدرار دموعى وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً، وعندئذ فقط تحزننى مصائبك. إذا كان الدور الذى ستؤديه لايناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب. الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة، والوجه الغضب تلائمه الألفاظ الحانقة، والنكات تلائم الوجه المتهلل، وبدر الحكمة تتمشى مع الوجه

الوقور. فالطبيعة من المبدأ قد صاغت أرواحنا بحيث تهتز للمؤثرات الخارجية. تفرحنا أو توقظ فينا شعور الغضب أو تعذبنا وتحنينا إلى الأرض تحت عبء من الأحزان، ثم تفصح لنا، واللسان فى هذا ترجمانها، عن مشاعر القلب. فإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته فإن روما بأسرها، راكبيها وراجليها، ستجتمع للسخرية منه».[١٧]

لم يستخدم هوراس نسقاً من المفاهيم النفسية المكتملة، ولكنه حافظ على مفهوم واحد رئيس، هو تصور الأمر مردوداً إلى صياغة الطبيعة للروح والنفس؛ فالأساس الطبيعى للتصور النفسى الذى نجده عند الجرجانى، موجود من قبل عند هوراس، ومن قبلهما عند أفلاطون وأرسطو، على أنحاء مختلفة. وهوراس يصوغ الفكرة فى ضوء تصور الصدق الذى يعنى أن الإنسان إذا أحس شعوراً، وعبر عنه تعبيراً جميلاً، فلسوف ينتقل الشعور إلى المتلقى. لذا استخدم هوراس فكرة مطابقة اللغة للحالة التى نعرفها جوهرية فى البلاغة، حتى تعرفت البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وفى ضوء هذا التصور النظرى كله تقمص هوراس حالة القارئ، فخاطب الشاعر، وأوضح له السبيل لكى يسيطر الشاعر عليه. القارئ فى نص هوراس، ليس خاضعاً فحسب للشاعر، ولكنه يجتهد فى ترسيخ هذا الخضوع، ويساعد المبدع على تحقيقه وإدامته، فينقل له أسرار استمراره. وهو يسمى حالة الخضوع هذه باسم «السحر»: «فتجتذب (القصائد) شعور السامع أينما شاءت»، على ما فى هذه الحالة من تبعية تامة معشوقة خالية من الفعالية للقارئ. وبضرب من التعميم صارت طبيعة الأرواح أنها «تهتز للمؤثرات الخارجية». إنه القارئ الصلصال المنظم نفسياً على شعورين: الحزين الجميل يثيره الشاعر الصادق البارع، والضحك، أو التثاؤب، يثيره الشاعر الضعيف. القارئ ردود أفعال فحسب. وهو ردود أفعال محدودة محددة.

والأمر لايختلف عند فيليب سيدنى فى دفاعه عن الشعر (An Apology for Poetry). الشاعر عنده يمضى مع الطبيعة يداً فى يد، وإن يكن، فى الموضع نفسه، قد رفعته قدرته على الابتكار فصار قادراً على أن يجعل الأشياء أفضل مما كانت عليه فى الطبيعة، أو يجعلها جديدة كل الجدة[١٨] ثم هو يفوق المؤرخ تغذية للعقل بالمعرفة، ويحول التاريخ إلى خير، أو إلى شئ جيد الصنع، فيستحق الشاعر أن نكلله بتاج ملكى لأنه فاق المؤرخ، والفيلسوف معاً[١٩]. وفيليب سيدنى، فى هذا كله، يواصل المناقشات القديمة عن فعالية الشاعر بمعزل عن فعالية القارئ الذى يقرأ قصيدته. وفى ضوء هذه الطرق القديمة للتفكير، على القارئ أن يستسلم للشاعر، وأن يحدق فى الطبيعة مبهوراً بقدرة الشاعر على إعادة خلقها.

ويكتسب القارئ شيئاً من الحيوية عند الرومانتيكيين، لأنه مطالب بأن يتلقى الشعر بحيوية، وحماسة، وإخلاص. ولكنه يظل الصلصال الذى تشكله أصابع المثال، أو كلمات الشاعر. فعند شلى فى دفاعه الشهير عن الشعر: «الشعر، بمعناه العام، قد يعرف بوصفه «تعبيراً عن الخيال»، والشعر يعود إلى أصل الإنسان. والإنسان أداة تحركها التأثيرات الخارجية والداخلية...»[٢٠]. فقبل أن تسمح كلمة الخيال بتأمل القارئ خيالاً حراً فعالاً، يسرع شلى فيجعل الإنسان نهباً لفكرة التأثير، وفى موضع تال، سيتحول الخيال إلى ملكة Faculty[٢١]، ليصير الخيال جزءاً من هذه الآلة التى تحركها المؤثرات. لاشك أن الأمر صار أعمق، وأكثر روحانية، حين امتد إلى أصل الإنسان، ونفذ فى صميم مشاعره، وحلق معه فى سماء من الحب الذى هو «سر الأخلاق العظيم» وهو «أن نخرج من طبيعتنا ونوحد أنفسنا بالجميل حيث يوجد فى الفكر، أو الفعل، أو فى إنسان، لافى أنفسنا»[٢٢]. ومع هذا التحليق كله يظل القارئ السلبى ماثلاً. ذلك أن:

الشعر مصحوب بالمتعة Pleasure: فالأرواح كلها التى يقع عليها الشعر تفتح نفسها لتتلقى Receive الحكمة التى تمتزج بفرحته delight.[٢٣]

وليس أدل على نوع القارئ الذى يستبطن خطاب شلى من فعل «يتلقى Receive» الذى استخدمه. وشلى يضيف إليه إيماءة إلى حركة الروح وهى تتفتح، أو هى تفتح

أبواب الذات إلى أقصاها، ليكتمل التلقى، فتتولد المتعة، والفرحة بالحكمة. وحيوية القارئ الرومانتيكى تكمن فى أنه مطالب بهذا التفتح، وبأن يجتهد فيه إلى أقصى مدى مستطاع.

ولايختلف وردزورث فى مقدمته الشهيرة لديوانه الأول، بخاصة مقدمة الطبعة الثانية، عن شلى؛ فهو يدير كل شئ حول الشاعر، ويضع تصوراً نظرياً عن الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً من المشاعر القوية، يجد أصله فى مشاعر استعادها الشاعر فى هدوء، وطفق يتأملها، حتى يتبدد الهدوء تدريجياً، بنوع من رد الفعل، ويتكون شعور جديد، ليكون موضوعاً للتأمل، فيتكون تدريجياً، ويصير له وجود حقيقى فى الذهن، فيبدأ، فى هذه الحالة تكون تدريجى للقصيدة[٢٤] وعلى الرغم من هذه المراحل التى تؤذن بخلاص الشاعر من رد الفعل الفورى الذى يواجه به مؤثر خارجى مباشر، تفسيراً لعجز الشعراء عن قول الشعر فى لحظات الأزمة، فإن الشاعر، آخر الأمر، يستعيد فى هدوء، فى وقت آخر، المشاعر الأول، ويتأملها، لتصير مشاعر أخرى، جمالية، قابلة للصوغ الشعرى. وفى النهاية يظل الشعر رد فعل للمؤثر الأول، لكنه متأخر، ومتغير. ومن الطبيعى، مادامت نظرية الإبداع - والمبدع مركز خطاب وردزورث كله - تنطوى على فكرة رد الفعل، أن تكون نظرية القراءة بالمثل قائمة على فكرة رد الفعل. ولذا ليس غريباً أن نقرأ:

> مهما تكن الانفعالات التى يوصلها الشاعر لقارئه، فإن هذه الانفعالات، إذا كان عقل القارئ سليماً وقوياً، ستكون دوماً مصحوبة بتوازن فائق للمتعة Pleasure [٢٥]

لنشعر على الفور بالقارئ المطالب بأقصى قوة ليتلقى عن الشاعر وحيه، فيشكل له الشاعر عواطفه، وحياته الروحية كلها.

القارئ المغترب:

كان ف. شلوفسكى يشرح مصطلح «التوازى»، فى دراسة لبناء القصة القصيرة والرواية، حين قال:

> لكى نجعل من شئ ما واقعةً فنيةً، يجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك، فمن الضرورى، قبل كل شئ «تحريك ذلك الشئ»..... إنه يجب تجريد الشئ من تشاركاته Associations العادية، كما يجب تقليبه ظهراً لصدر، مثلما تقلب حطباً على النار...... إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها، والفنان هو المحرض على تمرد الأشياء. فالأشياء لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد. إن الشاعر يستعمل الصور، والمجازات، لصياغة تشبيهات، فهو يدعو النار، مثلاً، وردة حمراء، أو يطبق نعتاً جديداً على كلمة قديمة، أو يقول، مثل بودلير، بأن الجثة كانت قدماها فى الفضاء مثل امرأة شبقة هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلالياً، إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التى كان يوجد بها، ثم يحله، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشئ فى متوالية جديدة. والكلمة الجديدة تتلبس الشئ مثل كساء جديد. إزالة اللافتة: تلك هى إحدى وسائل جعل الشئ مدركاً محسوساً، أى تحويله إلى عنصر فى عمل فنى.[٢٦]

يستخدم شلوفسكى فى هذه الفقرة مفهوماً من المفاهيم الرئيسية فى خطاب المدرسة الشكلية الروسية النقدى، ذلك هو مفهوم التغريب (بالروسية Ostranenie) [٢٧]. وخلاصة المفهوم أن الفن لايقدم الأشياء على ما هى عليه فى الحياة، ولكنه ينقلها إلى سياقه، فتصير أشياء جديدة، مختلفة عن أصولها الحية. وعلى نحو ما، تنطوى الفكرة على مشابهة لفكرة وردزورث عن الانفعال الفورى الذى يهدأ، ثم يستعاد بالتأمل ليصير انفعالاً مختلفاً صالحاً لقصيدة. ولكن وردزورث يرى أن الفن، على هذا النحو، «تعبير عن» الحياة، وهى كلمة مختلفة عن «المحاكاة» التى طالما ذكرها الكلاسيكيون، اختلافاً يظل معه الفن فى رحاب الحياة. أما الشكلية الروسية فتريد أن يصبح سياق الفن مختلفاً عن سياق

الحياة، فلايجوز أن «نفهم» الفن فى ضوء مشابهته للحياة. ههنا نكتشف أن غاية النظرية الشكلية إنشاء نظرية جديدة للقراءة، تحرر القارئ من سطوة الحياة التى تحتل وعيه طوال الوقت: داخل النص، وخارجه. وهكذا يحتاج الشئ إلى بعض الاغتراب «singularisation»، حتى يتأسس تأسيساً فنياً. ومن ثم تصبح كلمة «التوازى» ذات قيمة كبيرة لأنها تصور عالمين متوازيين غير متداخلين: عالم الفن، وعالم الحياة. وفى مقابل جماليات المحاكاة الكلاسيكية، والتعبير الرومانتيكية والانعكاس الواقعية، تقف جماليات التوازى تحرر القارئ من سطوة البحث المستمر عما يقف خارج النص: الأخلاق العامة، الذات الفردية، المجتمع الطبقى، وتستبدل بهذا الخارجى عالماً داخلياً مستقلاً هو النص، بوصفه تكويناً لغوياً مجازياً لايشبه الحياة.

من المؤكد أن خطاب القارئ لايزال غير مسموع فى الخطاب الشكلى، ولكن منطلق الخطاب الشكلى فى دعواه، هو الدفاع عن القارئ، وتحريره من استلاب النظريات السابقة له. مع الخطاب الشكلى صار على القارئ أن يتحرر من عاداته الذهنية، ومن التصور اليومى للأشياء؛ لأنه يعالج لغة الفن، وهى بطبيعتها روّاغة، لأنها بطبيعتها تقنية، وكونها تقنية يعنى أنها آلية تحول الشئ إلى شئ مختلف. لقد أصبح القارئ المنشود، القارئ الضمنى فى الخطاب الشكلى، هو القارئ الذكى، المدرب على التحليل، القادر على التمييز بين الأشياء، ولاتخدعه المشابهات الظاهرة.

هذا القارئ ، بالضرورة، مغترب، أو مستلب.

مغترب عن الحياة، وعن نفسه، وعن المجتمع، ليسكن عالم اللغة.

واغترابه حركة، لذا هو أنشط من القارئ الأول وأقل صلصالية.

وهذا الاغتراب هو ما أتاح لخصوم الخطاب الشكلى، بخاصة الماركسيين، اتهامه بالرجعية، أو الانسحابية، أو السلبية. وأحسن الشكليون الدفاع عن أنفسهم، والذب عن مبدأ الاغتراب. ولكن الشئ الذى لم ينكروه هو أن الفن غربة مضيئة. الحرية التى يعد بها الاغتراب ذات بريق خلاب.

هذا القارئ المغترب الذى نستنبطه استنباطاً من الخطاب الشكلى، هو نفسه القارئ الذى افتقدنا صوته عند تودوروف، وعند ومسات وبروكس، من قبل. بعبارة أخرى، إن القارئ المغترب قد صار القارئ المثالى فى الخطاب الشكلى الروسى، والأمريكى، والخطاب البنائى كذلك. وأصبحت السمة العامة للاتجاهات النصية التى ترفع شعار التركيز على النص، أو القراءة الفاحصة، هى البحث عن قارئ محبٌ للاغتراب، مستعد لأن يخوض رحلة مطولة فى تضاريس النصوص. صارت القراءة فحصاً بعد أن كانت تأثراً.

والخروج من الحياة إلى أفق مغترب عنها معناه غيبة المعنى عن القراءة، لقد أصبحت القراءة، وصفاً، أو تحليلاً، والوصف والتحليل ليسا بتأويل. ومادام النص موازٍ للحياة، لايحيل إلى شئ خارج نفسه، فلا معنى . ولكن غيبة المعنى تعنى غيبة القراءة، فلا قراءة بغير اهتمام يمثل معنى. لذا صار النص هو المعنى نفسه. صارت الغربة صانعة لمعناها بمعزلٍ عن الحياة. أما الشكليون الروس فتصورهم الإدراك الفنى الذى يعيد للأشياء جدتها، وهو يخرجها من سياقها إلى سياق الفن، صار هو المعنى المحوم على النصوص كلها. وأما الشكليون الأمريكيون، فلقد مر بنا أخذهم بما أسموه الحقيقة العامة. وأما البنائيون، فلقد غلب عليهم المعنى الوظيفى، فصار المعنى هو وظائف الأدوات اللغوية فى النص، وليس رسالة النص ـ وبدا واضحاً أن القارئ مستلب استلاباً جديداً فى ضوء النزعات النصية. القارئ غير حر؛ فلا حرية بلا معنى، ولا حرية بغير حياة. ولقيت النظريات النصية هجوماً شديداً عليها من نظريات القراءة: الهرمنيوطيقا، ونظريات التلقى. وكانت الوسيلة الكبرى فى مواجهة النقد الذى يثيره غيبة القارئ الحر والاكتفاء بالقارئ الواعى المغترب، هى إنشاء علم العلامات: السيميولوجيا. ذلك لأن دراسة العلامة، شأنها شأن دراسات الدلالة Semantics كلها، تحاول أن تظل نصية، بإخلاص، مع استحضار أفق المعنى بوصفه حرية. من ثم وجد باحث مثل جون ليونز نفسه وهو يبحث عن معنى «المعنى» أنه مضطر إلى ربطه بالقصد intention، من جهة وبالمغزى أو القيمة

Significance or Value، من الجهة الأخرى.[٢٨] وأصبح القارئ المغترب محوماً حول مرعى القارئ الحر من قريب.

ويبدو أن خطاب التداولية محاولة أخرى لإحياء القارئ المغترب مع الانتفاع بالفكر الجديد الذى أثارته نظريات القراءة. ولنقرأ تعريف ليتش للتداولية:

من الممكن أن نعرف التداولية Pragmatics تعريفاً حسناً بأنها دراسة كيف يكون للملفوظات معان فى المواقف. ولسوف أقدم فى هذا الكتاب وجهة نظر مراجع للتداولية من خلال خطة شاملة لدراسة اللغة بوصفها نظاماً للاتصال. وهذا يعنى، باختصار، دراسة استخدام لغة ما بوصفها متميزة من ـ ولكنها متعلقة كذلك بـ ـ اللغة فى نفسها منظوراً إليها من جهة أنها نظام شكلى ـ أو يبقى بوضوح أشد: النحو (بأوسع معانيه) بمعزل عن التداولية. ولكى نناقش هذا ليس كافياً أن نعرف التداولية تعريفاً سلبياً بوصفها اتجاهاً فى الدراسة اللغوية لايتوافق مع نظام اللغويات. وعلى المرء، فوق هذا، أن يطور نظريات للوصف، ومناهج له، غريبة على التداولية نفسها، توضح أن هذه النظريات والمناهج يجب أن تكون مختلفة عن هذه النظريات والمناهج التى تلائم النحو. ذلك أن مجال التداولية يمكن حينئذ أن نعرفه وحدوده مختلفة عن حدود النحو، ونوضح، فى الوقت نفسه، أن المجالين مترابطان فى إطار واحد متكامل لدراسة اللغة.[٢٩]

وما يبدو، فى كلام ليتش، من علاقة اتصال وانفصال بين التداولية والنحو، ومن تمييز بين لغة تشغل التداولية، ليست نظاماً شكلياً، ولغة أخرى تتعلق بها الأولى، ولكنها نظام شكلى، إنما ذلك كله مظهر الحرص على الوقوف بقدمين: إحداهما داخل النص، والأخرى خارجه، فى المواقف التى تكتسب الملفوظات فيها معانيها، كما يقول ليتش أول المقتبس. ولعل الالتفات إلى المعانى التى تولدها مواقف اللغة يستدرك نقصاً ملموساً فى القارئ المغترب عن ذاته، المنعزل عن مواقف الحياة، المفترض وراء هذا الخطاب النقدى المحفوف بنزعة نصية قوية. ولكن المعنى الذى تثر فيه التداولية النظر ليس مخرجاً من مخرجات الذات القارئة، بل هو نتاج الموقف والسياق. هو، إذن، وضعى لا ذاتى، قابل للتعيين بوصفه حقيقة، وليس نتاجاً من فيض الخيال Imagi-nation، ممتزجاً بالوهم Fancy، منبثقاً عن أحلام ورؤى وفلسفات وغرائز. هو عمل منضبط وليس حرية طليقة.

القارئ النشيط:

يقف رومان إنجاردن على حافة دقيقة بين فلسفة الفن، بالمعنى التقليدى لها، وفلسفة القراءة بالمعنى الذى يلتفت إلى القارئ، وتضعه فى بؤرة الضوء، ومركز النظر، وتستبدله بالأديب وبالنص كليهما. ولقد انتهى روبرت هولب من استعراضه عطاء إنجاردن النظرى، بوصفه من الرواد المعاصرين لنظرية التلقى، قد خرج من إهابة ياوس وإيزر على أنحاء شتى، إلى القول:

من هنا كان فهم إنجاردن للقارئ على أنه فرد مثالى، منفصل عن أى تجمع أوسع ومستقل عنه. أما المسائل السياسية، أو الموضوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصفها معوقات لعملية التحقق العيانى، وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص.[٣٠]

هذا الخطاب الذى يصوره لنا هولب هو عينه خطاب القارئ المغترب، من بعض الوجوه. إنجاردن يسعى إلى أن يحرر القارئ عن صلصاليته، يسعى إلى أن يحرره من مؤثرات الحياة التى تشكله، والتى تجعله ذاتاً تابعةً ردود أفعالها محددة لها سلفاً. لذا ينأى إنجاردن عن السياسى والاجتماعى لأنها عوائق تمنع القارئ من أن يقرأ النص ـ بلغة التحقق العيانى، على القارئ أن يعاين النص فى ذاته، وهو لهذا مضطر إلى أن يغترب عن «أى تجمع أوسع ومستقل عنه». فى ضوء المنهج الظواهرى الذى استخدمه إنجاردن على القارئ أن يحقق شيئاً من الاغتراب، أو الانفراد بالنفس، أو لنقل الفردانية Singu-larisation. ووسيلة للنجاة من العالم الذى يأسره، ويعوق تحققه، هو النص. يحذر إنجاردن من الغفلة عن النص. يطالب إنجاردن بالتركيز على النص. كل هذه هى علائم

القارئ المغترب. ولكن إنجاردن فينومينولوجي، والتحقق الحدسى، أو العيانى، نشاط متعال، أو مثالى، للذات الفردية. وإلحاح إنجاردن على هذا النشاط يضيف سمة على هذا القارئ المغترب صارت أخص سمات الخطاب الهرمنيوطيقى عن القارئ. تلك هى النشاط. خطاب القارئ صار مسموعاً، حاضراً حضوراً صريحاً. ولكن الخطاب لايزال يفرض وصاية على القارئ: يحدد له ما يجب أن يهتم به: النص، وطريقة الاهتمام به التحقق العيانى. حرية القارئ لاتزال منقوصة، مهما يكن قد انتقل، أخيراً، من الهامش إلى المتن، من مقاعد المستمعين إلى منصة الخطاب.

ومن المؤكد أن النظريات التأويلية قد أعانت طويلاً على بقاء القارئ في أسر النص. ومن الممكن تلمس هذه الحقيقة فى مصطلح يعدُّ مفهوماً رئيساً من مفاهيم الهرمنيوطيقا، هو مصطلح «الدائرة التأويلية» Hermeneutic Circle. ولقد طفق هيدجر Heidegger يؤكد الأساس الوجودى للدائرة التأويلية، وهو الأمر الذى استفاد منه بولتمان Bultman، الذى وجه هرمنيوطيقاه إلى العناية بالنصوص الدينية مواصلة لتقاليد الهرمنيوطيقا الكلاسيكية. والتمس بولتمان هذه الدائرة التأويلية في اضطرار المفسر «إلى أن يكون مؤمناً لكى يفهم، فى حين يعدُّ فهم الرسالة نفسه ضرورياً لاكتساب الإيمان»[٣١] فالدائرة التأويلية تتمثل فى هذه العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع، أو القارئ والنص؛ فالذات تسقط من نفسها إيمانها على النص لكى تفهم، والنص يبعث برسائله إلى الذات حتى إذا تمكنت من فهمها تأسس لها إيمانها.

واستعان جادامر Gadamer بفكرة الدائرة التأويلية كذلك، وهو يعالج تاريخية الفهم، وكان هدفه من إثبات تاريخية الفهم تشجيع التقدير الفلسفى للعلوم الإنسانية Geisteswissenschaften. بنى جادامر تصورين على تصورين: الأول تناول هيدجر للفهم بوصفه حركة منطرحة إلى الأمام، أو بوصفه بنية أمامية Fore_ Structure، والتصور الآخر تصور بولتمان للحكم المسبق Prejudices، الذى وجده بولتمان عند هيدجر، وانتقده، ثم وسعه حتى اتخذ صورة «الحكم المسبق» الذى يؤسس «أفقاً معطى للفهم». وذهب جادامر إلى أن الفهم كله «من قبيل الحكم المسبق» Prejudicial ومنحه قدراً كبيراً من التفكير ليعيد تأهيله، ويجرده من الإيحاءات السلبية التى اكتسبها من عصر التنوير Enlightenment[٣٢]. وافترض قيام القراءة على حكم مسبق استمد ضرورته من الحاجة إلى إنشاء الدائرة التأويلية على أساس من حركة ترددية تبدأ من الذات إلى الموضوع، وتعود من الموضوع إلى الذات، وتكرر الصعود والهبوط كثيراً. وبفضل فكرة الحكم المسبق اشتمل النموذج الهرمنيوطيقى على قدرٍ من الملاحظة لأوهام الذات التى تنتج ما يسمونه باسم إساءة الفهم.

يقول جادامر فى مقالٍ له عن العلاقة بين التركيب والتفسير:

طالما كان هناك توتر بين ممارسة الفنان، وممارسة المفسر. ومن وجهة نظر الفنان يبدو التفسير متعسفاً ذا نزوات، ما لم يكن حقاً زائفاً. ويغدو هذا التوتر كله أهم شئ عندما نعالج التفسير تحت اسم العلم وروحه. ويلقى الفنان المبدع صعوبة قصوى فى أن يقتنع بأن التغلب على صعوبات التفسير كلها ممكن باستخدام البحث العلمى. فمشكلة الإنشاء والتفسير تمثل حقاً قضية خاصة فى العلاقة العامة بين الفنان المبدع والمفسر. ومهما يكن الاهتمام بالشعر والتركيب الشعرى، فليس من الشائع أن نجد ممارسة التفسير وممارسة الخلق الفنى متحدتين فى ذات واحدة. وهذا يوحى بأن التركيب الشعرى له صلة أكثر حميمية بممارسة التفسير من الفنون الأخرى. وحتى عندما ندعى اتخاذنا مواقف علمية فى تفسيرنا، فإن هذه الممارسة لاتبدو قابلة للمناقشة حينما تطبق على الشعر، قابلية أكبر مما يعتقد الناس بعامة. ونادراً ما يبدو البحث العلمى متجاوزاً لما هو شائع فى أى ارتباط فكرى بالشعر. ولن يكون مدهشاً أن ندرك كيف اخترق التأمل الفلسفى كثيراً الشعر الحديث فى هذا القرن. ولن تنشأ، من ثم، العلاقة بين التركيب الشعرى والتفسير، ببساطة، من خلال سياق العلم، أو الفلسفة، وحدها. إنها، أيضاً،

تمثل مشكلة داخلية فى التركيب الشعرى، ومشكلة للشاعر والقارئ بالمثل.(٣٣)

مع بساطة الرؤية التى يطرحها جادامر فى النص المقتبس، فإن التوتر الذى يشغل اهتمامه بين إنشاء النص وتفسيره مظهر من مظاهر الدائرة التأويلية التى تشغل هذا الضرب من الخطاب المعنىّ بالتأويل ونظرية التلقى والقراءة. ومن الواضح أن جادامر لايريد أن يتماهى التأويل مع العلم أو الفلسفة؛ لأنه ضرب من الممارسة ذاتية الطبيعة. وجادامر يريد للطرفين: النص والمفسر، أن يلتقيا، بل يتحدا فى ذات واحدة وفى الوقت الذى يقبل فيه التفسير أحكاماً مثل التعسف، والنزوية والزيف، فإنه يقبل، من جهات مقابلة فى النظر، الأحكام المضادة. التفسير، لذا، قد يكون فهماً صحيحاً، وقد يكون إساءة فهم. ولاشك أن القارئ الذى يحس التوتر المشار إليه بين ممارسته التفسير وممارسة المبدع للإنشاء والتركيب، قارئ نشط، لايحس خمولاً، يقظ الحواس، متفتح وجوده، مجتهد ذهنه، حادة قصوده، ولكنه يظل مستلباً من ناحيتين؛ على الرغم من تحرره من اليقين السكونى القديم، ومن السلبية العقيم المتوارثة؛ الناحية الأولى هى استغراقه فى النص، الأمر الذى جعل جادامر يحول، آخر المقتبس، مشكلة التوتر هذه إلى مشكلة داخلية فى التركيب الشعرى، على أطرافها يقف الشاعر والقارئ معاً، بعبارة ثانية، جعله يفترض أن النص ينشئ التفسير المنشود، فيعدم القارئ خياراته الأخرى، والناحية الثانية هى محاصرة القارئ بأحكام قيمة تميز بين فهم وإساءة فهم، فلا مفر له من أن يمارس قراءة واحدة لاغير ليحظى بحكم يصف قراءته بأنها فهم صحيح.

وجدير بالذكر أن القراءة التى يؤديها القارئ النشيط هى، آخر الأمر، فهم فحسب، مهما يكن مزيناً بصفات الفاعلية، والخلق المجدد، أو الإبداع الموازى، أو موت المؤلف وميلاد القارئ ـ بحسب عبارة رولان بارت الشهيرة ـ فإن ما يقدمه لايعدو أن يكون فهماً، أو تلقياً نشطاً مستكشفاً. هو قارئ نشط كشباب الكشافة، جوال. ولكنه ليس مكتمل الحرية. ومن عجب أن المرادف الإنجليزى للفعل يفهم Understand، له دلالته المورفولوجية؛ فالمقطع الأول Under يعنى تحت، والمقطع الآخر Stand يعنى يقف؛ فكأنى بالفهم قد تكون من وقوف تحت مظلة النص. لايزال القارئ النشط قارئا فى الظل، أو الهامش. لم يخرج بعد إلى شمس الحرية التى يعرفها القراء ويمارسونها عملياً، ولما يجدوا لها مصداقاً نظرياً بعْدُ.

القارئ الحر:

أوضح جاك دريدا أننا فى حاجة إلى «بروتوكولات للقراءة». ولكنه لم يكتشف ما يشبع هذه الحاجة. واختار روبرت شولز هذا التعبير عنواناً لكتابه، لكنه سارع فى افتتاحية الكتاب مؤكداً أن الكتاب لايقدم البروتوكولات المطلوبة، وأنه، فحسب، تأمل فى صورة مقال من أجزاء ثلاثة: الأول يتحدث عن القراءة بوصفها نشاطاً تناصياً An intertextual activity، والثانى يتناول التفسير بوصفه السؤال عن البروتوكولات، والثالث يتناول النقد بوصفه علاقة بين البلاغة والأخلاق.(٣٤)

لقد أحسن كلاهما، إذا كانت البروتوكولات تعنى نظاماً إجرائياً واحداً يتبعه الجميع للوصول إلى قراءة واحدة تسمى القراءة الصحيحة.

إذا كانت البروتوكولات شبيهة بالإجراءات السقيمة الموحدة فى دور التعليم التى تلزم القارئ بأن يعرف بالمؤلف، ومناسبة النص، ومعانى المفردات، ونثر العبارات، ورصد الأفكار الكلية، وتفصيل الأنماط البلاغية، وترديد الأحكام العامة عن النوع الأدبى، أو الشكل النمطى المستخدم فى بناء النص، فإن البروتوكول عمل ضار خطر، يسد الباب على الحرية والنمو، ويفتت النص، ويهدر خيال القارئ، ويترصد له فى كل سبيل يدلف منه إلى أرض حقيقية. ولاشك أن دريدا وشولز كانا أبعد الناس من هذا التصور المدرسى.

القارئ الحر يتملص من كل تنميط لخبرته.

القارئ الحر قارئ يمارس الاختيار. ولاشك أن الوجوديين قد أسهبوا فى الحديث عن الاختيار، وأنشأوا يقولون إن «القرار Decision يضع الوجود فى مواجهة نفسه

على نحو يثير حتماً القلق»[٣٥] ويقولون: «على المدى الطويل، مهما يكن الأمر، فإن ما يُخْتَار حقاً هو الذات. ذلك أن الذات تنبثق من قراراتها. فالذات ليست معطى جاهزاً بداية. وما هو معطى هو حقل من الإمكانية، وبينما يسقط الوجود نفسه فى هذه الإمكانية فإنه يبدأ يقرر من سيكون»[٣٦]، ويقولون عبارات كثيرة تجرى فى هذا المجرى، ولن يكون الاختيار الذى يمارسه القارئ الحر خطيراً بغير هذا العمق. لكنه يقبل ألواناً أخرى من الاختيار، تبدأ بانتقاء معنى من المعانى التى يسجلها المعجم أمام كلمة ليكون المعنى الملائم لسياق ما، صعوداً إلى أن تكون اختبارات القراءة إعادة فحص للذات، وإنشاء جديد لها، فى مواقفها الباطنية، ومواقفها الاجتماعية، جميعاً.

هذا ما يفتح الباب أمام القارئ الحر لإثارة السؤال الشخصى. ومن عجب أن الكتاب لايحلمون بشئ قدر حلمهم باللحظة التى تتحول فيها الكتابة عند القارئ إلى سؤال شخصى. إنها اللحظة التى يسأل فيها القارئ نفسه لماذا لا أكون على هذا النحو؟ أو لماذا أكون على هذا النحو؟. وألوان الكتابة التحريضية كلها مؤسسة على قارئ ضمنى كالنحلة تحول رحيق الزهور إلى إفراز ذاتى. الكتابة التحريضية تنتظر من القارئ أن يثير السؤال الشخصى ولكنها تفضل أن يكون القارئ صلصالا لتشكله على النحو المختار. ومع الوعى بأن القارئ الحر ليس صلصالاً، فإن السؤال الشخصى يظل على درجة عالية من الأهمية لأنه الخطوة التى يحاول بها القارئ أن يجعل القراءة فعلاً من أفعال النمو. وكثيرا ما يكتفى القارئ، مدحاً للنص، بأن يقول وجدت نفسى فى العمل. ولكن وجودها لايكفى ما لم تخض صراعات النمو غير المقيدة بمرحلة عمرية ما.

والقارئ الحر ليس صلصالاً، ولكنه يستطيع، أن يتساءل عن الأخلاق العامة، والوجدان الفردى والعلاقات الاجتماعية ، والمجازات اللغوية ، والعلاقات البنائية، وتناقض الخطاب، والمعطيات السيكولوجية، وصور التاريخ، وفعاليات المكان والزمان، ومراتب الوجود والاهتمام الشخصى. هو حر، لذا هو كالطائر، يملك النظرة المحلقة البانورامية، والعين ترى قدر ما تستطيع النظر.

التجول فى أفق التناص وحده يضع القارئ فى أرض رحبة، مترامية الأطراف، مليئة بالعجائب والمفاجآت، لاتعرف الحدود. فثم تناص فى داخل النوع الأدبى الواحد، وثم تناص فى خارج النوع وسط الأنواع الأخرى، وثم تناص خارج الكتابة الأدبية كلها، وثم تناص مع نصوص الواقع المعيش، وثم تناص بين النص ونفسه فى بعض الأحيان، وبينه والتجارب الشخصية للقارئ. فحين يكون التناص استراتيجية للقراءة يتفتح الوعى على رحابة مذهلة كهوة الوجود التى طالما رنّق الوجوديون فيها، وأمعنوا فى التحديق.

والقارئ الحر قد تحرر من أحكام القيمة، لأنه حين يأخذ ويدع، أو يقبل ويرفض، لايمارس الحكم بل يمارس الاختيار، والاختيار ذاتى بالضرورة لايمكن فرضه على الآخرين. وما ودعه القارئ الحر قد يأخذ قارئ آخر يمارس حريته.

وهو كذلك حر من الموقف الوصفى المحايد، لأن الاختيار تورط، ولا سبيل للقارئ الحر ليحقق حريته إلا بهذا القدر من التورط فى الوجود. لاعدمية عند القارئ الحر.

والقراءة فعل من أفعال الخيال الطليق مفعم بالأحلام، مفروش باليوتوبيا، قد يؤسس على وهم، ولكن لاعار فى الوهم، لأن الحياة قد تتطلب أوهاماً مقبولة. أنت تتخيل مثلاً أن الأرض منبسطة لتمشى، وهى كروية، ولاخطر على الإطلاق، عند السائر على قدميه، فى توهم بسطة الأرض . ولما كان الخيال يعرف أن الكتابة لعب، وأن القراءة بالمثل لعب فإن اللعب ينطوى على أوهام حميدة، لاخطر منها، بل لها لذتها، وعليها يؤسس الخيال شطحاته الفعالة. إنه اللعب الخلاق الذى ينتج معرفة، ونمواً، وينير ظلام الوجود. إنه اللعب الذى ينبعث من حرية مفعمة بالمسئولية.

حضرة المحترم:

من السهل على القارئ أن يميز فى رواية نجيب محفوظ: (حضرة المحترم)[٣٧] مسارين متوازيين بنائياً: الأول

مساره فى العمل، والآخر مساره فى علاقاته الجنسية مع النساء. ويستطيع القارئ أن يجد فى المسارين بنية التضاد التى يقوم عليها النص.

يفتتح النص نفسه بلحظة دخوله إلى عالم الوظيفة:

انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لانهائية. تراءت دنيا من المعانى والمثيرات لامكاناً محدوداً منطوياً فى شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى انبهار سحرى. فقد أول ما فقد تركيزه. نسى ماتاقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم. وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست فى صميم قلبه حباً جنونياً ببهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة. عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود، وحرضه على الفداء، لكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهال والطاعة والأمان. كالوليد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يملى إرادته. وتلبية لإغراء لايقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحلياً بكل ما يملك من خشوع(ص٣).

البداية تؤذن بأنه ميلاد، وما سبقه مخاض فحسب؛ لذا يصور الراوى الغائب العليم عثمان بيومى كالوليد. وتؤذن البداية كذلك بإعلاء الحياة الوظيفية لتصير حياة دينية مقدسة. ويجتهد النص فى الانتحاء بالمكان : الحجرة منحى الأعتاب المقدسة قبل أن يسمى فيما بعد باسم صوفى: «الحضرة» (ص٤). ودمج الخطاب نفسه بمفردات دينية: الإله، السجود، الفداء، التقوى، الابتهال، الطاعة، الخشوع، محاطة بمشاعر ليست منبتة الصلة بها: الانبهار السحرى، فقد تركيزه، تاقت النفس، صدمة كهربائية، حباً جنونياً، ببهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة. ولسوف يصير صوت المدير/ الإله، فيما بعد، «صوت القدر نفسه» (ص٤). ولن يكون غريباً فيما بعد أن نقرأ: «إن الدولة هى معبد الله على الأرض، وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا فى الدنيا والآخرة» (ص١٦٧)، و«الوظيفة حجر فى بناء الدولة، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض» (ص١٩١)، و«الوظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد، والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة....» (ص١٤٥)، إلى آخر هذه العبارات.

هذا الخطاب يستطيع أن يدفع الخيال إلى مسارات شتى ليس منها نسبة الطعن على الدين إلى النص. القارئ بهذا الاختيار المنكور ليس حراً؛ إنه آلة مشحونة بتصور معين للخطاب الدينى تنكر ماعداه، وإن يكن الخلاف صورياً. عثمان بيومى لم يلحد قط، ولكنه يجد فى المفردات الدينية عوناً على إدراك التعلق الهائل لروحه بمسار الوظيفة. والإشارة إلى مصر مسار ثان للتأويل، ولكننا سنفقد كثيراً من حريتنا حين نماهى بها عثمان بمصر، أو بالموظف المصرى عبر التاريخ. عثمان يؤدلج وعيه بهذه الممارسات فى الخطاب. يعطيه قوة الحكمة، ونبالة المقصد. وتضفير الخطاب الأدبى بالمفردات الدينية، أو الصوفية، مجاز يقرأ به الراوى وعى عثمان وعالمه. وفى الوقت نفسه يظل علامة على أن عثمان لايركن إلى الخطاب الدينى التقليدى، بل يستمد خطابه من أشواقه وعالمه.

ثمة أناس لايتحركون مثل سعفان أفندى بسيونى. الرجل الطيب التعس. إنه يترنم بحكمة لم يتعلم منها شيئاً. كذلك كان أبوه عم بيومى. ليس كذلك من مست النار المقدسة قلوبهم. هناك طريق سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهى متألقة عند صاحب السعادة المدير العام. هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ولامطمح لهم وراء ذلك. تلك هى سدرة المنتهى حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشرى. ثامنة.. سابعة.. سادسة...خامسة... رابعة... ثالثة... ثانية... أولى.... مدير عام. معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً، وربما تحققت فى أكثر من ذلك. أما الساقطون فى وسط الطريق فلا حصر لهم. إن النظام الفلكى لايطبق على البشر وبخاصة الموظفون منهم.. والزمن يستكن بين يديه كطفل وديع ولكن لايمكن التنبؤ

بغده، إنه يشتعل، هذا كل ما هناك. ويخيل إليه أن النار المتقدة فى صدره هى التى تضئ النجوم فى أفلاكها. نحن أسرار لايطلع على خباياها إلا خالقها (ص١٠)

هذا المقتبس يمثل برنامجاً تتبعه الرواية؛ فهذا الترتيب المتدرج من الثامنة إلى المدير العام يمثل مراحل تطور المسار الوظيفى كله. هى تسع مراحل، مرتبة تنازلياً، كأنها الشهور التسعة للحمل، لكنها بترتيبها العكسى التنازلى لاتفضى إلى ميلاد، بل تفضى إلى موت، وإلى ختام الرواية ـ الوليد ـ فى المقتبس الأول ـ يرى، مسبقاً، مراحل العمر المقبل. أما ما قبل الوظيفة الذى يمثله بيومى، أبو عثمان، الذى كان يعمل على عربة «كارو» فى الحارة، فلا يبقى منه شئ. ولحظة الميلاد المفعمة بترانيم الحكمة، وبمسّ النار المقدسة للقلوب، هى لحظة دخول الوظيفة، وابتداء طريق سعيدة معلومة الخطوات. فيها يلقى رجالاً يصحبونه مراحل الطريق: حمزة السويفى نائب المدير، سعفان بسيونى مدير إدارة الأرشيف، بهجت نور صاحب السعادة المدير العام، إسماعيل فائق المدير فصاحب السعادة، عبدالله وجدى مدير الإدارة. وهو فى هذه الطريق لايمثل السائرين فيه كلهم، لأن الساقطين وسط الطريق لاحصر لهم. هو من الندرة التى مست النار المقدسة قلوبهم . ما أسهل أن تقول هو النموذج المثالى للبيروقراطى!. هذا يتيح لنا قراءة تسعى إلى تحليل النمط الاجتماعى.

ولايصور هذه الكينونة المتميزة من الشعور بأنها ذات نظام فلكى خاص بها. وهو لأجل هذا لايعيش الزمن المألوف؛ لأن زمانه مراحل طريقه فحسب. وليس غريباً أن نقرأ «الزمان لم يكن موجوداً، كانت حارة الحسينى مكاناً صرفاً» (ص ص ٧٨ ـ ٧٩). وعبر ضعف الزمان عن رتابة الحياة التى حدد مراحلها سلفاً فى هذا المقتبس. ولاينفى هذا الضعف للزمان وجود زمان تاريخى نستنبطه من إشارات متناثرة: منها أن يقال له إن وظيفة مدير الإدارة يراعى فيها المكانة الاجتماعية، فيجيب: «ذلك كلام يصدق على الوكيل أو الوزير، أما مدير الإدارة، بل والمدير العام، فلا يحرم منها أبناء الشعب، بذلك جرى العرف منذ تنحى عنها الموظفون البريطانيون» (ص١٦٥). ومنها الإشارة إلى وجود حديقة الحيوان فى الخلاء خارج المدينة (ص ص ١٠٧ ـ ١٠٨)، ومنها الإشارة إلى إلغاء البغاء (ص١٥٥). هى إشارات تكفى لتحديد المدى الزمنى التاريخى الذى تقع فيه الأحداث، وهذا يرضى من يريد أن ينشئ قراءة ترصد الصورة التاريخية التى ترسم الرواية ملامحها . ولعل التحديد التاريخى يعيننا على أن نرى فى النمط البيروقراطى الذى يمثله عثمان بيومى شريحة من الطبقة الوسطى التى نمت فى أعقاب ثورة ١٩١٩م نمواً ملحوظاً ، وكان أملها فى الحراك الاجتماعى يتركز فى الصعود الوظيفى. وليس بعسير أن نلتقط الإشارات إلى أبناء الشعب من الطبقات الدنيا الذين يمثلهم عثمان، الذى رأى فى قمة السلم الوظيفى المتاح «الأمل المنشود الذى كرس له العمر»، أو هو «جوهرة الأمل» (ص١٥٠).

وإذا كنا قد رنونا للحظات إلى المجتمع التاريخى الكائن خارج الرواية، فمن الممكن أن نرنو إليه على نحو شديد الاختلاف إذا استدعينا ملحوظة جانبية عن الرواية؛ تلك أن الرواية قد نشرت بداية عام ١٩٧٧م. حينئذ يمكن طرحها، بالنظر إلى زمان التأليف لا الزمان النصى، فى سياق نشوء سياسة الانفتاح الاقتصادى فى مصر. هى أنسب لحظة لكى يتأمل كاتب قدير نموذج البيروقراطى العتيق المخلص فى بيروقراطيته، فيحلل ظروف نشوئه، ويحلل تكوينه ومنظومته الأخلاقية والمعرفية. إنها لحظة بداية لزحف المشروع الخاص، والنمو شبه الرأسمالى، والمد الاستثمارى الاستهلاكى، وكلها أنشطة مضادة للبيروقراطية والقطاع العام. وعلى نحوٍ ما تؤذن الرواية بأفول الطبقة محدودة الأحلام، المحصورة فى فلك ضيق خاص.

وإسهاباً فى كسر النص، والتمرد على أسره للقارئ، نقفز إلى نقطة خارجية أخرى. إنها نجيب محفوظ نفسه الذى كان موظفاً شديد الانضباط غير متورط فى العمل السياسى شأن عثمان بيومى، وإن لم يتطابق الرجلان كل التطابق. نجيب محفوظ الأديب، سيكولوجياً ، عاش حياة أدبية حافلة بأسرار الإبداع، وخفاياه، وعلاماته الهامسة،

وتأملاته الباطنية، فى موازاة حياة العمل الوظيفى الروتينية. لم يقل فى الرواية، آخر المقتبس الطويل الأخير، : «نحن أسرار لايطلع على خباياها إلا خالقها».

لنرجع إلى عثمان بيومى.

الرواية تجرى فى مسارين متوازيين اجتهد عثمان بيومى عبثًا فى توحيدهما: المسار الأول المسار الوظيفى، أما المسار الآخر فهو العلاقات الجنسية التى كانت تربط عثمان بيومى بالمرأة. وفى مقابل حشد الموظفين الذى جمعنا سلسلته من قبل نجد سلسلة أخرى من النساء: سيدة، قدرية، سنية الأرمل، أصيلة هانم الناظرة، أنسية رمضان، إحسان ابراهيم، راضية عبدالخالق.

ساعة اللقاء عند أعتاب الخلاء مقدسة أيضًا، وهو يهرع إليها بقلب مشغوف، وبمرح من يتخفف من حمل الأيام بثقلها العتيد. هناك عند مشارف الصحراء يقوم السبيل الأثرى المهجور، على أدنى سلمه يجلسان جنبًا إلى جنب فى أحضان الأصيل اللامتناهية، تترامى الصحراء أمامهما حتى سفح الجبل، ويغنى الصمت بلغته المجهولة. سمرتها الغامقة تشبه لون المساء المتحفز، سمرة موروثة عن أم مصرية وأب نوبى توفى وهى فى السادسة. زمالتهما القديمة فى الحارة تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع الحياة نفسه. عندما ينظر فى عينيها النجلاوين الواسعتين أو يرى جسمها الصغير المدمج الفائر بالحيوية فإنه يتلقى المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه اليقظة والابتهال. إنها قرينة طفولته فى الحارة وفوق السطح، وزميلته فى الكتاب...(ص١٦).

تدل كلمة «أيضًا» فى بدايات المقتبس على التوازى، والتساوى، بين العالمين: عالم الوظيفة وعالم الحياة العاطفية والجنسية لعثمان بيومى. وهاهو ذا العالم الثانى يصير مقدسًا يستقبل فى خلاء، أو فى خلوة ـ والصلة بين العالمين تتحدد وظيفيا فى أن الثانى تخفف «من حمل الأيام بثقلها العتيد»، وهو الحمل الذى يحط على كتفى عثمان بأعباء الحلم الوظيفى. ولقد رأينا من قبل المستوى الأول يضع تصورًا للزمان، يجرده من الزمان التاريخى المتعين، ويجعله تاريخ الصعود على معراج الوظيفة من درجة إلى درجة، كأنه عارج فى السماء، يتخطى سماءً إلى سماءٍ تالية ، ريثما يصل إلى سدرة منتهاه. هذا الزمان المجرد يزداد تجردًا فى المستوى الثانى؛ فلحظات اللقاء العاطفى ليست إلا خروجًا تامًا عن الزمان كله، بصوره كلها: الزمان التاريخى، وزمان الطموح. هذا التجرد المضاعف هو ما دلّ عليه التخفف من حمل الأيام.

لعلنا نذكر ما مرَّ بنا من وصف للحظة دخوله مكتب المدير العام. هناك فقد تركيزه، وفقد سيطرته على إدراكه المكان. ههنا يمتلك إحساسًا مضاعفًا بالمكان، يرى الصحراء، والسبيل الأثرى المهجور، والسلم، والأصيل، والجبل. بل إن الصمت ليغنى بلغته المجهولة؛ فالمكان ههنا ليس سرًا، بل بوحًا، وغناءً، ووضوحًا، وإن يكن خلاءً معتزلاً مجهولاً. أما المكان هناك فكان مفعمًا بالسر الهائل الصامت وإن يكن المكتب، بطبيعته، مكانًا عامًا غير مجهول.

وملامح سيدة شديدة الوضوح، وهى تشبه المساء المتحفز؛ إذ هى جزء من المكان وليست تحليقًا فى فضاء الزمان الذى يحركه، فحسب، الطموح. لذا ليس غريبًا أن يصف حارة الحسينى، فى موضع آخر، بأنها كانت «مكانًا صرفًا» (ص٧٨ ـ ٧٩) ـ فالمرأة كالمكان، هى العالم الأرضى، أو التحتى، فى مقابل طموح الوظيفة، فهو عالم سماوى، فوقى.

وخلاصة جسم سيدة أنه «المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه اليقظة والابتهال» . ومع أن «الابتهال» يتعاطف مع كلمة «مقدسة»، فى البداية، لإشاعة جو من التسامى، تمده كلمة «المثال» بعون ملموس، فإن المثال المنشود مفعم بالفطرة، والغريزة، يناسبهما أن يكون المكان «أثرًا» مهجورًا، ويناسبهما البحث عن أصل سمرتها فى ميراث عن أم مصرية وأب نوبى ـ وهوأب مغرق فى البعد فى عناصر الأمة كلها ـ ويناسبهما البحث عن أصول زمالتهما التى «تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع

الحياة نفسه». كل شئ يؤكد الاحتفاء بعالم الغريزة بوصفه العالم الأرضى فى مقابل العالم السماوى الرسمى.

ويجب أن يثير انتباهنا كلمة «اليقظة» التى يبعثها فى غرائزه جسم سيدة، ونضعها فى مقابل فقدان التركيز الذى اعتراه عند دخول مكتب المدير فى أول سطور الرواية. إنهما عالمان متقابلان حسياً وروحياً إلى حدّ كبير. وفى مقابل اليقظة الحسية، والتمكن فى المكان، على مستوى الحياة العاطفية، يبدو العالم الرسمى فى الوظيفة نوعاً من الخيال. لذا تقول أم حسنى حين تجد عثمان يتهرب من الزواج من سيدة حتى لايعطله الزواج فى رحلة رقيه، وتجد سيدة قد قررت الزواج من غيره، مبررةً قرار سيدة: «رجل حقيقى خير من خيال» (ص٣٨). وحين يتحرك المسار الوظيفى يصف النص حركته قائلا: «الأيام أسرع من الخيال» (ص٥٩). فعالم الطموح الوظيفى يجعله رجلاً من خيال، يعيش عمراً من خيال، وليس، بمعيار الناس العاديين، «رجلاً حقيقياً». والخيال الغريب يعبر عنه الناس أحياناً باسم الجنون. وعثمان يقول: «إنى أعذر من يظنون بى الجنون» (ص١٢٠).. وذلك فى مقابل عالم العقل والمنطق والأسباب المادية الذى يعيشه الناس. وفى الإمكان أن نستفيد بمعارفنا عن الخيال، أو الجنون ـ الذى ألهب خيال ميشيل فوكو ـ لنطور قراءة للعمل ترى فى عثمان خطاباً مكبوتاً من خطابات الحياة قد انبعث ظاهراً مجسداً.

أما الآن، فيكفينا أن نلاحظ أثر هذا التضاد البنائى على تكوين شخصية عثمان فى ظل صراع الخطابات الذى تشهده الرواية ـ فإذا وجدنا عبارة «ألف فى خدمته الطويلة انقسام الشخصية والعذابات الأخلاقية»(ص٨٤)، فإن هذه الإشارة دال قوى على هذا الانقسام فى شخصية عثمان بتنازع العالمين، وهو انقسام يذكر بالطبيعة المزدوجة للسيد أحمد عبدالجواد فى «ثلاثية» نجيب محفوظ الشهيرة، بين حياته الصارمة أخلاقياً فى أسرته، وحياة اللهو الخاصة. ولكن أحمد عبدالجواد لم يفصح عن عذابات أخلاقية، أما عثمان فلقد أومأ إليها إيماءً، ثم مضى النص لايجسدها، لائذاً بالانفصال الوهمى بين العالمين. وهو وهمى لأننا عرفنا، منذ قليل، أن العالم العاطفى موظف لتجديد الطاقة حتى يواصل عثمان عالمه الوظيفى، ورحلة العمل.

ولقد دل على أفضلية الطموح الوظيفى الحجج التى يتوسل بها عثمان إلى الهروب من الزواج ـ هرب من سيدة بحاجته إلى مواصلة الدراسة. وهرب من عرض سعفان بسيونى رئيس المحفوظات، أن يزوجه ابنته، بالزعم، كذباً، أنه يعول أرامل وأطفالاً يعوقونه عن الزواج. وهرب من الزواج من أنسية رمضان مدعياً لها أنه مصاب بمرض يمس رجولته يمنعه من الزواج، بل إنه شجع، كذلك، زميلهما فى العمل حسين أفندى جميل على التزوج منها. وكان صريحاً مع أصيلة هانم فأخبرها بأنه لايتزوج، وطلب منها الاكتفاء بممارسة الحب. ولكنه على الرغم من هذا الإصرار على الاستمرار فى مساره الوظيفى لايعطله شئ، لم يكن بمستطاعه أن يتحرر من غرائزه، فظل يطلب الجنس كل مطلب، وأسهل سبله عليه اللجوء إلى قدرية فى الدرب المصرح لساكناته بالبغاء رسمياً.

وحاول عثمان جاهداً أن يلئم بين المسارين، فيجعل الزواج وسيلة للترقى الوظيفى. فطلب من أم حسنى، جارته الخاطبة، أن تبحث له فى بيوت الأعيان، والبيوتات الكبيرة، عن عروس، وكرر الطلب مرتين. ولكنها لم تقع له على عروس مناسبة، فارتاب فى أن وضاعة أصله تحول بينه وتحقيق هذا الأمل. وحين خاب أمله للمرة الثانية قال: «إن الذين يثرثرون حول صراع الطبقات لهم عذرهم»(ص١٤٣).

عدّ عثمان الكلام عن صراع الطبقات ثرثرة لأن مستقبله البيروقراطى يتعارض مع الاشتغال بالسياسة؛ فأطاح بالوعى السياسى خارج اهتماماته وعد صعوده الوظيفى الثورة الوحيدة الممكنة على أوضاعه الأولى،أو وضاعته الأولى. وقد تقدم أن الوظائف فوق المدير العام لاتنال إلا بالسياسة، والانتماء إلى الأعيان والوجهاء. فحدود طموحه تقف قبل السياسة، وتصوره يوحى له بأن السياسيين أقل الناس قاطبة نفعاً، وأن الموظفين هم وحدهم القوة النافعة للحياة. وكان الحائل الأكبر بينه وبين أنسية رمضان أن فيها «وجد الأفكار

الثورية التى يجهلها ويتجاهلها تهدد بمطاردته» (ص٩٥). وقال لها: «الاعتماد على النفس خير من مهاجمة المجتمع الله يأمرنا أفراداً، ويحاسبنا أفراداً، وشق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع، الظاهر أنك تهتمين بالسياسة وبما يسمونه بالأفكار الاجتماعية؟»، ثم قال: «هذا يعنى أنك لاتؤمنين بنفسك، أنا لا أعرف إلا عزيمتى وحكمة الله المجهولة!» (ص٩٥). وهذا كله يرضى القراءة التى تستقرئ عثمان ملامح النمط البيروقراطى الخالص[٣٨].

لم تكن السياسة وسيلة للصعود الوظيفى بل خطراً على الاستقرار فى الوظيفة. وكان لعثمان وسائل أخرى للصعود، كان منها محاولته الزواج من الأعيان. وهى المحاولة المخففة التى التبس معها الأمر عليه فلم يعد يعرف «أيهما الغاية وأيهما الوسيلة: المرأة أم الدرجة؟» ثم قال: «رجال كثيرون عاشوا بلا درجات ولكن من منهم عاش بلا امرأة» (ص٩٦)، ليدل، فى التباس الأمر عليه، على أنه لاغناء له عن المرأة، ولاتراجع عن رحلة الدرجات. وظل يختلف إلى قدرية فى درب البغاء، حتى جاءت لحظة أخبرته فيها بقرار الدولة إلغاء البغاء الرسمى[٣٩]. تدرجت مشاعر عثمان «فتساءل بانزعاج» (ص١٥٥)، ورأى أنه «خبر غريب» (ص١٥٥)، ثم سأل «بجزع ورعب» (ص١٥٦)، ثم نجد «كم من مصائب توقعها أما هذه المصيبة فلم تجر له على خاطر، وقال بأسى...» (ص١٥٦)، إن بيوت الدعارة ستنتشر فى كل مكان، والأمراض كذلك، وستفسد آلاف من بنات الناس، «وتنهد» (ص١٥٦) «وشعر بيأس لا يطاق» (ص١٥٦)، «وشعر بوحدته وضياعه ويأسه وبرغبة فى الانتحار» (ص١٥٧). تدرجت انفعالات عثمان، ونمت عنفاً، حتى لم يجد أمامه سوى أن يتزوج البغى قدرية فى مفارقة هائلة، من السعى، كل مسعى، إلى الزواج من بنات الأعيان، إلى الاقتران ببغى، سرعان ما أدمنت الخمر والأفيون فى وحدتها معه، وعجزها عن الإنجاب، وشعورها بالهوة الرهيبة بينهما، واجتهد حتى شفيت واكتنزت دهنا، ثم رجعت إلى الخمر والأفيون كرة أخرى.

وكان من مفارقات المصير[٤٠]، كذلك، أنه لاحظ سكرتيرته راضية عبد الخالق، وقبلته راضية زوجاً على الرغم من فارق السن، ولما سقط مريضا، فى أخريات رحلته الوظيفية، بلغه فى مرضه حديث بين راضية وعمتها، علم منه أنه كان زواج طمع فبعد أن كان يسعى إلى اتخاذ الزواج وسيلة يحتال بها على الصعود، احتالت عليه فتاة بالحيلة نفسها، وصار المخدوع بعد أن أخفق فى أن يكون الخادع.

إنه لمصير ممتلئ إخفاقا.

ولم يكن الزواج ـ الحيلة المخففة ـ وسيلته الحقة فى صعوده، بل كان له وسائل أخرى:

إنه يواصل العمل بإرادة صلبة وشهوة نارية. هاهى كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة النافذة. لا ينام من الليل إلا أقله. يعانق الأفكار ويصارع الغموض، وحتى النجاح لايريد أن يقنع به وحده. ويوم الجمعة يخصص عادة للثقافة العامة الجديرة بالمديرين ومن فى خدمتهم. واهتم بالشعر خاصة، حفظ الكثير، بل حاول نظمه ولكنه فشل. قال إن الشعر كان ومازال خير وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية. إنه لخسران فادح أن يفشل فى نظمه ولكنه على أى حال خير طريق لإتقان النثر، والخطابة لا تقل عن الشعر فى النجاح المنشود. والأسلوب الجزل مطلوب، قلبه يحدثه بذلك ـ واللغات الأجنبية مثله وأكثر. جميع تلك المعارف مفيدة، ولها وقتها الذى ترتفع فيه قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية، فليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف (ص ٢٤ ـ ٢٥).

فالجد وسيلة أولى، والثقافة وسيلة أخرى، تتدرج معرفيا من معرفة اللوائح المالية، والتعليمات الإدارية، إلى تعميق المعرفة بدراسة القانون عموما، ثم صقلها بثقافة عامة ومعرفة متنوعة، ثم تنمية ذلك كله بمهارات أدبية يضاف إليها إتقان لغة أجنبية، أو أكثر. وسط هذا كله يصير الأدب وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية، وإتقان

الكتابة الديوانية، وقد انتفع عثمان، عملياً، من هذا كله، فى صعوده الوظيفى. ومن عجب أن الأسلوب الجزل مطلب لعثمان، وهو، فى الوقت نفسه، سمة اللغة التى استخدمها نجيب محفوظ فى كتابة نصه. ومن السهل أن يقال إن هذه هى طبيعة اللغة عند نجيب محفوظ فى نصوصه كلها، ولكنها تظل ههنا متجانسة مع الشخصية المحورية: عثمان بيومى، ومطالبه الأدبية. ولقد لاحظنا من قبل أن الخطاب يمزج السرد بمفردات دينية، أو صوفية، تدل على وعى عثمان بعالمه، أو بتعبير لوسيان جولدمان المشهور، رؤيته للعالم، إذا كان عثمان يمثل طبقة اجتماعية لها خطاب أيديولوجى. هذا الازدواج السردى المعجمى للخطاب، يضاف إليه التساوق بين الأسلوب الجزل للرواية، والأسلوب الجزل الذى ينشده عثمان، ينشئ التباساً بين الراوى العليم الغائب وشخصيته المحورية المروىّ عنها. ويؤذن الالتباس الأسلوبى القارئ المحلل المتأمل بأن يزعم أن الرواية من روايات تيار الوعى؛ لأنها تتبنى منظور عثمان، وتجعل وجهة نظره الزاوية، أو العدسة، التى ترى إلى العالم من بؤرتها. ولكن القارئ يستطيع أن يؤكد، فى الوقت نفسه، وبالقدر نفسه من الثقة بالصواب، أن الرواية ليست من روايات تيار الوعى، فهى مروية بضمير الغائب، وفصوله مشاهد مصورة بلغة السرد المشهدى، مستخدمة أقوى الوسائل فى تصوير المشهد، وجعله ماثلاً بصرياً لعين الخيال، وهى تقنية الحوار. ومن الملحوظ أن لغة الحوار فى الرواية لاتختلف فى شئ عن لغة السرد. وقد يقال إن هذه هى لغة الحوار عند محفوظ، على وجه العموم، لكن هذا الرأى يجب ألا ينسينا النظر فى لغة الحوار فى النص. بل إن لغة الحوار فى النص لاتختلف من شخصية إلى أخرى؛ فعبارة من مثل: «حتى هذا الدرب أحب الوطن يوماً ما» على لسان البغى ـ وقد تقدم ذكرها ـ لاتحمل أسلوبياً سمة تخص قدرية ليست لعثمان. نستطيع القول إن النص كله خطاب واحد، له لغة واحدة ثابتة الخصائص، فى ممارساتها الأسلوبية، أو تقنياتها اللغوية، جميعها. النص منظومة متماسكة لوعى واحد. كأنى بالراوى الغائب هو عثمان نفسه قد انفصل عن نفسه ليراها فى قلب مشهد حياتها. على نحوما يحاول الخطاب، بالتباسه الأسلوبى، أن يحررنا من عثمان ـ قليلاً ـ ومن خطته فى الحياة. لذا فجماليات التلقى ستجمع بين جماليات الاندماج التى تتطلب من القارئ التقمص ـ سيكولوجيا ـ، و جماليات الانفصال التى تتطلب من القارئ تأملاً نقدياً حذراً. جماليات القراءة المنشودة تتطلب أن ندخل «حضرة» هذا الرجل «المحترم»، فى منصبه «المحترم» وفى مسعاه «المحترم»، فنحس تعاطفاً، ولايغمرنا التعاطف، ونحس رفضاً، ولايغمرنا الرفض. هى جماليات جدلية للقراءة. هى فى حاجة لقارئ حرٍّ حريص على حريته. وهى بهذا كله تحتاج إلى قارئ قادر على إثارة السؤال الشخصى، فيلتفت إلى نفسه متسائلاً: أين أنا من عثمان بيومى؟. إن عثمان بيومى جدير بأن يثير سؤال المصير، وهو يتخبط فى مصيره. وهو قمين بأن يجد القارئ الحر الذى لايكره عثمان للوهلة الأولى، ولايسد أبواب الحوار والقراءة؛ لأن عثمان ملتبس دينياً أو لأن حياته الأخلاقية فيها ـ الزنا أو النفاق، أو أن يسد الأبواب لأسباب اجتماعية أو سياسية، أو أدبية. فالرواية تقليدية، ظاهرياً، لكنها، بوصفها سلسلة من المشاهد مرتبة بحسب تطور عثمان وظيفياً، ليس بها بداية ووسط ونهاية، على النحو التقليدى. وهى واقعية مصورة لنمط اجتماعى، ولكنها، فى الوقت نفسه، مصورة لوعى فردى، يفتقد إلى الوعى الاجتماعى، على نحو يدنو من تيار وعيه، أو ينعكس عليه تيار وعيه. على القارئ أن يتحرر من تصنيفات الأنماط، والأنواع الأدبية المعلومة مسبقاً، ليكون أكثر حرية فى الإدراك، والتحليل، واختيار المعنى، وبناء القراءة، والوصول، مع عثمان، إلى سؤال المصير:

«وما يحز فى نفسه أن كل شئ يمضى فى سبيله دون مبالاة به».

«التعيين والترقى والإحالة إلى المعاش، الحب، والزواج، وحتى الطلاق، صراعات السياسة، وشعاراتها المحمومة، تعاقب الليل والنهار..

«وها هى نداءات الباعة تنذر باقتراب الشتاء».

«ولعله من محاسن الصدف أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس.» (ص ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨). هكذا تنتهى الرواية.

تنتهى نهاية تستشعر عبث الصيرورة، وتستشعر، بالمثل، هدير السيرورة. الحياة مستمرة. الحياة أكبر من الفرد. والموت كالشتاء مائل. ومن الممكن أن نلقاه برضا، وأن نظل نحب ضوء الشمس. القارئ الحر يعلم أن الأسئلة كلها، على المستويات كلها، هى، بأنحاء شتى، أسئلة الوجود الكبرى.

هوامش:

١ ـ روبرت هولب: **نظرية التلقى** ـ ترجمة: عز الدين إسماعيل ـ النادى الأدبى بجدة ـ ط١ ـ ١٩٩٤م

٢ ـ روجر. ب. هينكل: **قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير** ـ ترجمة: صلاح رزق ـ القاهرة ـ دار الآداب ـ ط١ ـ ١٩٩٥م.

٣ ـ حامد أبو أحمد: **الخطاب والقارئ: نظريات التلقى، وتحليل الخطاب، وما بعد الحداثة** ـ الرياض ـ كتاب الرياض ـ ط١ ـ يونيو ١٩٩٦م.

٤ ـ هولب: **نظرية التلقى** ـ ص٣٢.

٥ ـ Todorov, (ed.), **French Literary Theory Today: A Reader**, Trans by R. Carter, Cambridge Univ. Press, 1982, p. 3.

والكلمة التى استخدمها كارتر التى وضعنا مقابلها كلمة «نموذجية» هى Typological، وهى تحيل إلى كلمة Typology التى تعنى علم نفس النماذج الشخصية. فكأن تودوروف ـ استنباطاً من إيحاء الكلمة ـ يرى أن المعرفة المعاصرة تنتهى إلى إنشاء نماذج عقلية عامة لها قوة نماذج الشخصيات، وهذا نحو من التفكير يلائم التفكير البنائى إلى حد كبير.

٦ ـ Ibid, p. I

٧ ـ Wimsatt & Brooks, **Literary Criticism, A short History**, Oxford: IBH Publishing Co., 1957, p. vii.

٨ ـ أفلاطون: **جمهورية أفلاطون** ـ دراسة وترجمة: فؤاد زكريا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥ ـ ص٢٥١.

٩ ـ الجاحظ: **البيان والتبيين** ـ ط السندوبى ـ ط١ ١٩٢٦ ـ ١/ ٩٠

١٠ ـ نفسه ١ / ٢١

١١ ـ Mark Edmundson, **Literature Against Philosophy, Plato to Derrida, A Deference of Poetry**, Combridge Univ. Press, 1995, p. 4.

١٢ ـ Ibid. p. 14.

١٣ ـ أرسطو: **فن الشعر** ـ الترجمة والتقديم والتعليق لـ. إبراهيم حمادة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٨٩م ـ ص٩٥ ـ وانظر ترجمة بايووتر ملحقة بالكتاب. ص٤٣

١٤ ـ نفسه ـ ص١٢٣

١٥ ـ Wimsatt & Brooks, **Literary Criticism**, *op. cit*, P. P. 21 - 34

١٦ ـ عبدالقاهر الجرجانى: **أسرار البلاغة** ـ نشر: رشيد رضا ـ ط ـ دار المعرفة بيروت ـ ١٩٧٨م ـ ص١٠٢

١٧ ـ هوراس: فن الشعر ـ الترجمه والدراسة: لويس عوض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٨م ـ ص ١١٦

١٨ ـ Philip Sidney, **«An Apology For Poetry»**, in **English Critical Texts,16 th century to 20 th Century**, (eds.) D. J. Enright & Ernst De Chickera, Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 8.

١٩ ـ Ibid, Pp 19 - 20

٢٠ ـ Ibid,- p - 225

٢١ ـ Ibid, p. 227

٢٢ ـ Ibid p. 233

٢٣ ـ Ibid, p. 232

٢٤ ـ Wordsworth, **The Poetical Works**, London, The Albion edition, 1890, p. 327

٢٥ ـ Loc. Cit

٢٦ ـ شلوفسكى: بناء القصة القصيرة والرواية ـ فى: **نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين الروس** ـ ترجمة: إبراهيم الخطيب ـ المغرب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ ط١ ـ ١٩٨٢م ـ ص١٣٧

٢٧ ـ انظر: رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة** ـ ترجمة. جابر عصفور ـ القاهرة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة آفاق الترجمة ـ ع١ ـ ١٩٩٥م ـ ص ص ٣٢ ـ ٣٣.

٢٨ ـ John Lyons, **Semantics**, Cambridge Univ . Press, 1977, Volume I, p. 3.

٢٩ ـ Geoffrey N . Leech, **Principles of Pragmatics**, Longman, 1983, p. X.

٣٠ ـ هولب: **نظرية التلقى** ـ مصدر سابق ـ ص ص ٩٧ ـ ٩٨.

٣١ ـ Josef Bleicher, **Contemporary Hermeneutics, Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique**, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 104.

٣٢ ـ **Ibid** p. 108

٣٣ ـ Hans - George Gadamer, **The Relevance of the Beautiful, and Other essays**, (ed.) Robert Bernasconi, Translated by Nicholas Walker, Cambridge Univ. Press, 1989, P. 66.

٣٤ ـ Robert Scholes, **Protocols Of Reading**, Yale Univ. 1989, p. ix

وانظر الفصل الثانى من الكتاب.

٣٥ ـ John Macquarrie, **Existentialism**, Penguin Books, 1980, p. 182

٣٦ ـ **Ibid** P. 185.

٣٧ ـ نجيب محفوظ: **حضرة المحترم** ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م ـ وإلى هذه الطبعة تشير أرقام الصفحات فى القراءة.

٣٨ ـ «وقال إن الجنون منتشر أكثر مما تصور. الاهتمامات السياسية تثيره وتدهشه. وهو يصر على عدم الاكتراث بها. ويؤمن بأن للإنسان طريقاً واحدة، وأن عليه أن يشقها وحيداً مصمماً بلا أحزاب ولا مظاهرات، وأن الإنسان الوحيد هو الخليق بالشعور بربه وبما يطالبه به فى هذه الحياة، وأن مجده يتحقق فى تخبطه الواعى بين الخير والشر، ومقاومة الموت حتى اللحظة الأخيرة» (ص٥٧). وهذا كله ورد فى إطار فزعه الشديد حين أخبرته قدرية البغى أنها سارت يوماً فى مظاهرة، وأن «حتى هذا الدرب أحب الوطن يوماً ما».

٣٩ ـ كان عضو مجلس النواب عن دائرة باب الشعرية المرحوم سيد جلال وراء المشروع الذى وافق عليه المجلس وقرر رسمياً إلغاء البغاء فى مصر، فى واقعة تاريخية معروفة.

٤٠ ـ يمكن تطوير الحديث عن مفارقات الخطاب، وتناقضاته، فى اتجاه قراءة تفكيكية تجمل حضرة المحترم حديثاً عن امتهان الحضرة، واختراقها، وتبددها. وما نقدمه الآن، فى ضوء مفهوم القارئ الحر نكتفى فيه بالإشارة إلى السبل، والإيماء إلى إمكانيات تفتح النص، على نحو لايمثل برنامجاً منتظماً للقراءة الحرة ندافع عنه بوصفه مثلاً أعلى لهذا الضرب من القراءة. ما نقدمه فى النهاية، تأملٌ أول فى سبيلٍ طويلة لتطوير أفكارنا عن القراءة.



الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى عند نجيب محفوظ

القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى

رمضان بسطاويسى محمد*

«إن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة»
«نجيب محفوظ يتذكر»، جمال الغيطانى
دار أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٧

ـ ١ ـ

يتجسد الخطاب الثقافى للأمة فى أشكال الإبداع جميعا، وطرق إنفاق الوقت، وصورة الحياة اليومية، وفى التقاليد والأعراف المختلفة. وكلمة الخطاب discourse هنا لا تعنى المكتوب فحسب، بل تعنى المقول المنطوق. وصورة الفعل أيضاً[١]. والخطاب، بهذا المعنى، يعبر عن ذات الأمة فى مسار وعيها بذاتها وبالعالم من حولها، ومن ثم فهو ينم عن خطتها فى التنمية الحضارية بأبعادها المختلفة. وتجسد المؤسسات الرسمية والشعبية «الوعى الراهن»[٢] لهذا الخطاب، بينما يجسد الفكر والإبداع «الوعى الممكن» لهذا الخطاب، لأنه يكشف عن إمكانات الأمة فى مشروعها الحضارى، لمواجهة حاجات المستقبل.

إن محاولة العثور على الخطاب الثقافى للأمة من خلال تحليل النصوص الفلسفية التى قدمها الفكر المصرى[٣]، لن يكشف إلا عن خطاب ثقافى واحد، لأن الفكر ـ بطبيعته ـ يكشف عن الوحدة الكلية، ويقوم باستبعاد التعدد الذى يكشف عن التفاصيل الدقيقة للثقافة المصرية فى أبعادها الجغرافية والاجتماعية، ذلك لأنه يعتمد ـ فى بناء نسقه الفلسفى ـ على لغة التصورات، ومن ثم، لن نجد الثقافات المتداخلة والمتضمنة فى إطار الثقافة الكلية للأمة ووعيها، التى تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة. ويختلف حضور هذه الطبقات والكيانات الاجتماعية تبعا لمدى قربها أو بعدها من الخطاب الثقافى السائد، بينما فى الإبداع ـ بأشكاله المختلفة ـ ولاسيما الأدب ـ نجد الخطاب الثقافى ممثلا

* قسم الفلسفة، كلية البنات، جامعة عين شمس.

للعناصر الجوهرية، بآليات ورؤى مختلفة. ويقوم الخطاب الأدبى بمهمتين: أولاهما الوظيفة الحفظية للتراث الحياتى اليومى، الذى لم يدون، لأن التدوين مرتبط بمشروعية هذا التراث واتفاقه مع السلطة السائدة، وهذه الوظيفة الحفظية تجسد تاريخية الوعى الذاتى للأمة فى مسار حياتها الاجتماعية والسياسية. وثانيتهما، تعبير الخطاب الأدبى عن الأنساق المتباينة من هذا الخطاب الثقافى للأمة لدى تلك الكيانات الاجتماعية التى تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية للمجتمع المصرى، ومن ثم تكشف التعدد والصراع فيه.

ولم تستطع النصوص الفلسفية التى قدمها المفكرون المصريون أن تقدم الفكر المصرى بوصفه حصيلة صراع بين أنماط وصور حياتية تعبر عن الثقافات المتداخلة والمتصارعة فى وعى الأمة، منها الشفاهى والمدون، وإنما قدمته بوصفه تعبيرا عن خطاب أوحد للثقافة. ولعل هذه النظرة ـ التى تعتمد فى كثير من جوانبها على النصوص المدونة، أو خلال المعلومات التى تسمح السلطة، فى مختلف العصور التاريخية بتداولها ـ تغفل النظرة الشعبية التى تنتج ثقافة مغايرة، لها أسئلة مختلفة عن تلك التى يطرحها الخطاب الفلسفى(٤). وقد حاول الإبداع الأدبى ـ والقصصى خاصة ـ تقديم طقوس الحياة اليومية، والجوانب الثقافية لهذه الطقوس، وكانت له الأسبقية فى إبراز التباين اللغوى داخل مصر، مما يعكس منطقا خاصا وإدراكا لغويا للعالم، متمايزا عن ذلك المطروح فى أجهزة الاتصال.

وهذه الدعوة ليس الهدف منها إهمال التناول الفكرى لقضايا الواقع المصرى، ولكنها دعوة إلى الاهتمام بالإبداع من حيث هو مصدر إيحائى، له طبيعته الخاصة، فى الوعى بالخطاب الثقافى ذى الملامح والسمات المتعددة للأمة. فحين تقوم بتحليل مضمون النصوص الفكرية للمفكرين العرب مثل حسن حنفى، طيب تزينى، حسين مروة، محمد عابد الجابرى، عبد الله العروى، محمد أركون وغيرهم، يمكن القول إن الخطاب العام واحد، وإن الاختلاف يقتصر على استخدام المصطلح فحسب. وليس هذا حكما، ولكنه توصيف يمكن التوصل إليه من خلال تحليل مضمون كتابات هؤلاء المفكرين(٥)، فالقضايا لديهم واحدة، وهى جميعا تتركز حول إعادة بناء البنية الثقافية للخطاب العربى عن طريق خلخلة الأسس العقائدية والفكرية لرؤية العالم للجماعة البشرية العربية. ورغم اختلاف المناهج التى استخدمها هؤلاء المفكرون فإن النتائج التى توصلوا إليها تكاد تكون واحدة. فما يسميه محمد عابد الجابرى فى كتابه (نقد العقل السياسى العربى) باللاوعى السياسى الجماعى للشعب العربى، ويطلق عليه حسن حنفى المخزون النفسى للجماهير، ويعتمد كل منهما على اختيار مادة التراث من خلال كتابات بعينها، بالرغم من أن ما وصلنا من التراث لا يعبر بالضرورة عن «الكل الثقافى». ولكن هذا لم يمنع المفكرين العرب من التعامل مع هذه المادة التاريخية، واختيار ما يعضد منها موقف المفكر أو يثبت أو ينفى دعواه، دون أن يحفر تحت سطح هذه النصوص، ليكشف عن الغائب، أو المغيب والمسكوت عنه، لأسباب شتى(٦)، وليكشف عن مواقف ورؤى البشر الذين شكلوا صورة حياتهم وفق حاجاتهم الإنسانية والاجتماعية والجغرافية.

ولذلك، كان اقتراح دراسة الإبداع من منظور البحث عن الثقافات المتداخلة لوعى الأمة بذاتها، لأن الإبداع ـ فى كل صوره ـ تعبير عن إدراك متعدد للحواس، يعبر عن تصور هذه الفئة المبدعة للعالم، وانتماءات هذه الفئة تسجل هذا الإدراك على نحو له خصوصياته وآلياته فى التعبير الإنسانى، وبالتالى يمكن اكتشاف الخطاب الثقافى، بمعنى اكتشاف صور الحياة التى تتبناها قطاعات من الشعب.

وقد ساهم اتساع كم الإبداع الأدبى ـ القصصى والروائى بشكل خاص ـ فى تصوير جماليات المكان

المتعددة، فى طابعها الحفظى لذاكرة الأمة الثقافية، وفى تصوير ثقافة الأطراف المختلفة عن ثقافة المدينة التى أصبحت - بفعل أدوات الاتصال - مشدودة إلى المدن الاستهلاكية فى الغرب، التى تروج لصورة الحياة التى تنتج من خلال السلع وتروج لها شركات متعددة الجنسيات، مما جعل أهل المدينة العربية يتخلون عن حريتهم طواعية فى اختيار صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناتهم الروحية وشروط حياتهم الاجتماعية، ويأملون فى صورة الحياة التى قدمها «المركز» لتأكيد سيادته الثقافية، ولترويج سلعه المرتبطة بنمط بعينه من الحياة.

وإذا كان المركز الأوروبى والأمريكى يحفل الآن بثقافات مضادة لثقافة المدينة، التى تعبر عن نفسها فى ثقافة الاستهلاك[7]، وتدعو هذه الثقافة المضادة إلى تبنى النمط الشرقى والآسيوى أملاً فى صورة جديدة للحياة أو ثقافة جديدة أصبح لها مشروعية الوجود، بعد أن فقد العقل الأوروبى مصداقه فى تأكيد مرجعيته فى قبول أى ثقافة أخرى من ثقافات الأطراف. واستطاعت أبحاث كلود ليفى شتراوس وأدورنو وهابرماس وهوركهايمر وجارودى أن تخلق مناخا يساهم فى خلق صراع ثقافى داخل ثقافة المركز، هذا فى وقت تتطلع فيه المدينة العربية (التى اهتم بها نجيب محفوظ من خلال القاهرة، التى كانت المكان الأثير لديه، حيث تدور فيها جل أعماله الروائية والقصصية) لتأكيد انتمائها لثقافة المدينة الغربية، فأصبحت تستورد كل الأدوات التى توفر الجهد والوقت، والتى قد لا يتلاءم بعضها مع حاجات الإنسان العربى الروحية والمادية. ولأن هذه الأدوات ليست من صنعه، فإنه يظل أسيرا لثقافة المدينة الغربية ويحتذى حذوها فى حل المشاكل التى تنشأ، لأسباب مختلفة، عن تلك التى ظهرت هناك.

ولذلك، فإن التحديث[8] الذى ينادى به الفكر العربى يحتاج إلى نقد، والعقلانية التى ندعو إليها يجب ألا تقتصر على صورة العقل المنطقى البارد الذى يميل إلى صياغة أى شئ إلى قواعد كمية. لأنه حينذاك يتحول إلى إيديولوجية تؤكد السائد، ولا تدعو إلى نفيه وتجاوزه إلى أفق أرحب، ولا تفسح المجال للخيال الذى يحلم بصورة أجمل للحياة. ولذا، ينبغى نقد تصورنا عن العقل نفسه. ويبدو أن العقل العربى يحتاج إلى ثورة أشبه بالثورة الكانطية، التى بدأت بنقد أدوات المعرفة، وكان هذا - فى حد ذاته - تحديدا للموضوعات التى تخضع للعقل، واستبعاد الموضوعات التى لاتدخل فى نطاقه، وذلك لأن الافتتان بالعقل، على هذا النحو، جعل من العقل أداة تبريرية فى أيدى الطبقات التى تسعى إلى تكوين ماهيات ثابتة عن القيم لترسيخ استقرارها النفسى والسياسى. ويصبح العقل أسطورةسياسية تتأبى على النقد الذى يبرز الطابع الكيفى للعقل. ولعل دراسة دعاوى العقلانية كما تتجلى فى كتابات المفكرين العرب ستجد أن صورة العقل لا تتضمن أبعادا عميقة بقدر كاف، كالبعد الجمالى مثلا، والبعد التواصلى للعقل، وغيرهما. وهذه ليست دعوة ضد العقل، وإنما إشارة إلى أنه لابد من تعقل وعينا بالعقل، وإلى أن مشروعاتنا التنويرية تحتاج إلى التعدد بدلا من التصور الأوحد الذى يسيطر عليها، ولاسيما أن عصرنا يؤمن بأن الوصول إلى الحقيقة مرتبط بتوصيف قدراتنا على إدراك أبعادها وهذه القدرة مرتبطة بالتطور الاجتماعى والتاريخى.

ولذلك، فإن دراسة النص الإبداعى للبحث عن الخطاب الثقافى، لا تعنى تجاهل النصوص الفكرية، بل يمكن الإفادة منها فى محل المقارنة مع الإبداع الذى يضم صورا شتى عن الحياة والتراث والسياسة والأسطورة بالمعنى الإيجابى، وهذا لن يتأتى إلا بفهم الثقافة العربية بوصفها مفهوما واسعا يضم كثيرا من الثقافات التى تعبر عن كيانات اجتماعية، لها مصادرها المتباينة فى الإبداع الثقافى، ولاسيما أن النقد الجزئى، وليس النقد الثقافى، قد ركز على دراسة الإبداع - بصوره المختلفة - بوصفه يعكس ثقافة واحدة، ولم يفهم الوحدة بوصفها تعبيرا

عن التعدد والتباين النوعى داخل الثقافة المصرية. وبالتالى، اتسم فهم الإبداع الروائى والقصصى والشعرى والفن التشكيلى والموسيقى والعمارة، بكونه تعبيرا عن الثقافة المدونة، وتم تجاهل «الثقافة الصامتة».

والمقصود بالثقافة الصامتة تلك الثقافة التى تنتجها الجماعات الإنسانية، عبر صيرورة حياتها الاجتماعية، والتى لا تندرج تحت إطار الطابع المرجعى لثقافة المجتمع، وهوالإطار الذى اجتهدت الطبقة المتوسطة ـ بعد تعليم أبنائها، بعد ثورة ١٩١٩، وتقلدهم المناصب السياسية ـ فى إعادة صياغة التراث وفق مفاهيمها عن العالم، من أجل تكوين ماهيات ثابتة للقيم الثقافية، تساعد على ترسيخ وجودها الاجتماعى فى مسيرتها السياسية التى عبرت عن نفسها بعد ذلك فى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وذلك من خلال الاستعانة برؤية العالم المستمدة من ثقافة الغرب. وتوارت فى الظل تلك الثقافات الشفاهية، والثقافات التى تسكن أطراف الرقعة الجغرافية المصرية، كما توارت أيضاً ـ من الخطاب الثقافى للطبقة المتوسطة ـ الجماهير التى لن يتطابق تصورها للحياة مع تلك الصور التى تروج لها أجهزة الاتصال، فانخرطت هذه الجماهير فى الطرق الصوفية، وأشكالها الحياتية التى تجسد ثقافتها، وأصبح لها مواسمها واحتفالاتها الطقوسية بالموالد حول أقطاب أسطورية تسكن الوجدان المصرى، وتمتد رموزها المكانية من أسوان إلى الإسكندرية. لدى جماعات عديدة مثل القبائل والعشائر وجماعات الغجر والنوبة وغيرها.

والمجال هنا لا يتسع لحصر هذه الثقافات وصورها الحياتية، وإنما ما نريد قوله إن هذه الثقافات تم الوعى بها من خلال الإبداع. ويمكن أن نضرب مثالين على ذلك، الأول من يحيى الطاهر عبدالله فى القصة القصيرة، حيث عبر عن جماعات الغجر، التى تتميز عن الكيانات الاجتماعية الأخرى بعدم انتمائها لمكان محدد داخل مصر، وإنما تتجسد حياتها فى صورة التنقل الدائم من مكان إلى مكان آخر، ولهم أعرافهم فى الزواج والحياة، ولهم مفاهيم خاصة عن الملكية وأبنية القيم تعتمد على التغير وعدم الثبات الذى تعكسه حياتهم. واتخذت القصة لدى يحيى الطاهر عبد الله ـ من خلال التعبير عن هؤلاء وعن عمال البناء ـ تقنية قصة «القول» التى تعتمد على القص والحكى الشفاهى فى بناء عالمه الأدبى. ونجده أيضاً لدى محمد مستجاب فى (التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) و (ديروط الشريف)، فبناء القيم لدى «نعمان» مختلف تماما عن بناء القيم لدى أهل القرية، ونجده أيضاً فى مجموعتى سعيد الكفراوى: (ستر العورة)، و (مدينة الموت الجميل)، ونجده أيضاً فى أعمال الفنانة التشكيلية سوسن عامر التى تستلهم الوجدان الشعبى الذى يدرك العالم بوصفه أشياء محسوسة بذاتها، ولا يقوم بعملية التحويل الدلالى لكى يكون مجموعة من التصورات المجردة، كما هو الحال عند الطبقة المتوسطة، فاستخدمت الألوان بصورتها الوحشية والبدائية، وأفادت من عالم الثقافات المصرية المتعددة فى التعبير عن فن مصرى له هوية خاصة تعكس علاقة الإنسان بالمكان والمناخ ومفردات الكون لديه التى تعكس رؤيته الإبستمولوجية والميتافيزيقية للعالم.

والمثال الثانى من عبد الحكيم قاسم الذى قدم فى روايته (أيام الإنسان السبعة) التصوف الشعبى الذى يفهم التصوف بوصفه سلوكا وحياة ووجدانا، وممارسة حياتية بين البشر، دون إحالة لعبارات مجردة، فتتجسد صورة أخرى للتصوف مختلفة عماهو سائد فى الكتابات النظرية عنه. وهذه الصورة ترتبط بالتصوف فى مظاهره الحية، المعيشة لتجربة إنسانية، كل يوم فى بلادنا.

لكن، لماذا لم يكشف النقد عن هذه الثقافات فى معرض تحليله لهذه الأعمال الإبداعية؟ قد يرجع هذا إلى أن النقد ظل ينظر للإبداع بوصفه انعكاسا للثقافة التى يتبناها الناقد، ولم يدع هذه الإبداعات تكشف عن نفسها، وعن الثقافة التى تطرح أفقًا للحياة ورؤية للعالم مختلفة عن تلك التى نجدها فى مفاهيم الوعى السائد

فى المجتمع. وتكمن المفارقة فى أن النقد حاول تفسير اختلاف ما تطرحه هذه الإبداعات عن ما هو سائد فى المجتمع المصرى، بتفسيرها من خلال ما هو سائد. أى أنه كان يقوم بعملية تعسفية نتيجة لوجود إطار مرجعى واحد يفترض أن هناك بعدا واحدا للثقافة المصرية، بينما هى فى الحقيقة قائمة على أبعاد متعددة تكشف عن رؤى متنوعة للوجود والحياة والعقل، يظهر فى استخدامها للغة، حتى إن هناك لغة للألوان تظهر فى استخدام «الرايات» بالموالد، وفى سيادة ألوان معينة فى الملابس فى مناطق جغرافية واجتماعية، وكل هذا يشكل ظاهرة لغوية خاصة، يمكن رصدها، وهذا يظهر غنى وثراء الثقافة المصرية.

وتكمن أزمة المجتمع المصرى السياسية فى أنها ترسخ صورة بعينها للحياة اليومية، لم يعد ممكنا تحقيقها للسواد الأعظم من الجماهير التى سارت فى ركب التعليم الذى يرسخ لهذه الصورة. وتتبنى الطبقة المتوسطة، البيروقراطية، هذه الصورة وتدافع عنها، باعتبارها جزءاً من الدفاع عن وجودها السياسى ـ من خلال برامج محددة. ونتج عن هذا تراجع شرائح اجتماعية داخل الطبقة المتوسطة لتلحق بجماعات أخرى لم تستطع أن توجد عن طريق الصورة المكرسة للحياة اليومية. واستطاع الإبداع المصرى أن يعبر عن هذه الأزمة السياسية، بل أن يشير إلى إمكانات متعددة للخروج من هذا المأزق، عن طريق نقد هذه الثقافات الشائعة فى أجهزة الاتصال التى تقوم بتزييف الوعى. وتعتبر تجربة فتحى غانم الأدبية من أكثر النماذج الإبداعية تمثيلا لهذا النقد الثقافى، ورصدا لتاريخية النهضة والسقوط لثقافة الطبقة المتوسطة. بينما نجد فى المقابل أن الدراسات الفلسفية لدينا قد اهتمت بدراسة الفكر الغربى باعتباره علما للأفكار، ولم تحاول دراسته بوصفه نتيجة للجدل الاجتماعى. والتراث أيضاً، تم تقديمه أوتأويله وفق إيديولوجية تتبع هذه الثقافة السائدة، دون الالتفات إلى التراث العينى. ولذلك لابد أن نشهد أن الإبداع المصرى ـ رغم تخلف النقد عن متابعته فى هذا الجانب، ورغم اعتماد الأديب والمبدع على فاعلياته الذاتية فى خلق شروط إنتاجه، حيث لم تخطط مؤسسة ما لتوفير الحد الأدنى لخلق شروط الإنتاج الأدبى، فإن المبدع ـ كان الفريد فى قدرته على رؤية التعدد والتباين والتعبير عنه، ونقد الثقافة السائدة، حتى غدا الإبداع المصرى هو أكثر النشاطات إيجابية فى واقعنا المعاصر.

ولايزال الفنان المصرى ـ بالرغم من كل شئ ـ هو الوجه المشرق لدينا. والمبدعون المصريون بأجيالهم المختلفة، يشاركون فى إنتاج ثقافة غنية بتعددها، ولم يتوقفوا عن الإبداع بوصفه تفجيرا لرغبات وصور وأفكار، لم يتمكن الفرد من التعبير عنها، وبالتالى لم تصبح الكتابة لديهم عملية أنطولوجية لقراءة الذات، وإنما تجاوز إدراكهم هذا كله، حيث أصبح الإبداع عملية مركبة فى مضمونها وأدواتها كذلك، وتبدى بوصفه عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعات البشرية فى الوطن، وتسهم فى الوقت نفسه فى تنمية الحساسية الجمالية، أى الإدراك الحسى للعالم، على نحو ينمى الوجدان فى إطار مغاير للثقافة السائدة.

وهذه الدراسة التى تحاول الكشف عن الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى لدى نجيب محفوظ، هى دعوة إلى التمييز بين «النص» و «الخطاب» فى الإبداع، فالنص يكشف عن آليات وتفاصيل الثقافة وكيفية الوعى بها، بينما الخطاب هو توجهات هذه النصوص ووضعها فى إطار الخطاب الكلى لأدوات الاتصال فى المجتمع، وهى أيضاً دعوة إلى الاحتفاء بالإبداع المصرى الجاد وإبراز جهوده فى تعرف الهوية المصرية، وحرية المبدع هى الشرط الجوهرى، لكى يسهم المبدع فى تطوير المجتمع. أما نظرتنا الحالية للإبداع ـ التى تعكسها مواقف المؤسسات الرسمية من المبدع ـ فتفترض مجتمعا منغلقا واحدا يفرض نمطا وحيدا من الرؤى، ويجعل مما هو قائم المثال والمرجع الأسمى، ويلغى بالتالى كل اجتهاد

إبداعى يعبر عن التركيب الخلاق بين الذاتى والموضوعى، بين ما هو موجود وما هو ممكن، بين الحاضر والمستقبل، وبالتالى فهو جدل متوتر لا يتحقق إلا ضمن سياق من الصراع والحوار بين القوى المختلفة للمجتمع. ولا يمكن أن ننظر للهوية المصرية بوصفها شيئاً قد اكتمل وانتهى وتجمد فى الماضى، وما على الأجيال الحاضرة إلا تمجيدها والتغنى بها، فالهوية المصرية ليست معطى ساكنا فى الماضى وإنما هى معطى متطور ومتحرك، ويجب أن نعطى لها أفقاً أرحب من الماضى. إن الانفتاح على العالم لا يتحقق إلا بانفتاحنا على الداخل، حتى لا تتحول هويتنا إلى مجموعة من السمات والصفات الثابتة التى تدل على غياب الحيوية التاريخية.

- ٢ -

هل يمكن اعتبار النصوص الأدبية مصدرا من مصادر تحليل الخطاب الثقافى للأمة؟ وهل لهذا المصدر طبيعة خاصة، تعكس فلسفة ما، وتجسد خطابا ما ضمن الخطابات العديدة التى يحفل بها الواقع؟ وما أهمية هذا المصدر فى كشف جوانب الخطاب الثقافى؟

إن الخطاب الثقافى الذى تطرحه أعمال نجيب محفوظ يجسد الفلسفة بالمفهوم المعاصر، التى لم تعد تقتصر على التصورات المجردة، وإنما تعكس صيرورة الواقع المعيش[٩]، ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ - بهذا المعنى - تقدم فلسفة أو خطابا ثقافيا عبر عن فاعليات اجتماعية فى الواقع، وتطرح برنامجا أو مشروعا يمكن أن ينهض الواقع على أساسه. وقد كان نجيب محفوظ حريصا على تقديم رؤيته للتيارات والثقافات التى تتحرك فى الواقع الاجتماعى، دون وقوع فى أسر التفسير المسبق. فحيرة «كمال عبد الجواد» فى «الثلاثية» هى تجسيد لحيرة مجتمع، بأسره، على منعطف تاريخى تدخله الأمة بكامل تياراتها المتباينة. فكمال عبد الجواد ليس رمزا، لكنه تعبير كلى عن الوعى بالمصير لدى الطبقة المثقفة. ولذلك، يمكن القول إن أعمال نجيب محفوظ فى «الثلاثية» وغيرها تجسد الخطاب النموذجى للأمة[١٠]، الذى يمكن للنقد الثقافى أن يبرز عوامل الصراع والتعدد داخله، من أجل صياغة نوع من التواصل - أساسه الصراع - بين هذه الثقافات.

ويمكن أن نطرح، هنا، تساؤلات عدة:

- كيف تناول نجيب محفوظ قضايا الوجود العينى فى أعماله الروائية؟، وهل تكشف عن البعد الإبستمولوجى والميتافيزيقى فى خطابه الأدبى؟
- ما العلاقة بين تنامى خطاب نجيب محفوظ وحركية الفكر المصرى والعربى المعاصر، فى رؤية كل منهما للقضايا الرئيسية التى يطرحها عصرنا الراهن، وتفجرها مشكلات الواقع اليومية، عبر الخلفية السياسية والتاريخية؟
- هل يبشر نجيب محفوظ بفلسفة جديدة ضمن خطابه الأدبى متعدد الجوانب، الذى يمكن دراسته على المستوى السياسى، والاجتماعى، والأدبى، وأيضاً الفلسفى، لاسيما أن الرواية لاتزال هى أداة الفلسفة المعاصرة فى التعبير عن رؤاها؟[١١]
- هل يمكن للإبداع المصرى والعربى أن يكون مشروعا فكريا، لم يفصح النقد عن أبعاده المختلفة بعد؟ لاسيما بعد غياب الجمالى والمتخيل من المشروعات الفكرية الراهنة.
- هل يمكن الإفادة من صياغات الخطاب «المحفوظى»، فى الصراع الدائر الآن بين تيارات الفكر فى بلادنا؟

هذه بعض الأسئلة التى تطرح نفسها عند دراسة الخطاب الثقافى للإبداع فى أعمال نجيب محفوظ. ولكن، كيف يمكن تناول أبعاد هذا الخطاب الثقافى فى هذه الأعمال؟ خصوصا أن هناك دراسات كثيرة ركزت على دراسة آليات هذا الخطاب وتقنياته الجمالية.

لقد قمت بتقسيم القضايا من خلال تقصى روايات نجيب محفوظ، وهذا الترتيب للقضايا لم يرد فى هذه الروايات على هذا النحو، وإنما هو إعادة بناء لمحتوى الخطاب المحفوظى بما يساهم فى الكشف عن الإبستمولوجيا الوجودية التى يرتكز إليها. فلقد بدأ بالتاريخ على أنه أداة لفهم الواقع المعاصر، ولم يبدأ بالميتافيزيقا.

١ ـ **قضايا الميتافيزيقا**: وهى تبدأ من الإنسان، وإدراكه عوالمه. وهذه القضايا ليست ـ لديه ـ مجردة، فالقلق الميتافيزيقى، وقضايا الوجود الإنسانى متلاحمة فى نسيج واحد. فالبحث عن «الجبلاوى» فى (أولاد حارتنا) يمثل صورة تشير، ضمن ما تشير، إلى البحث عن الفاعلية، وبحث الإنسان عن القدرة التى تتيح له أن يفهم ما يجرى على أرض الواقع، ليكون قادرا على استغلال مواد الواقع الخام فى إنتاج حياته. فالدلالة الدينية قد تكون هى القشرة الخارجية لهذا النص التى ينبغى تجاوزها إلى دور الإنسان فى إنتاج حياته. وقد صدرت هذه الرواية فى وقت كانت تتم فيه محاولات فى الفكر المصرى والعربى من أجل تحويل مركز الاستقطاب لوعى الإنسان بواقعه إذا أراد أن يكون فعالا، بدلا من تقليب الذاكرة البشرية. فالعلم ليس مقابلا ـ بمعنى التضاد ـ للاهوت، وإنما هو منهج لمواجهة ما يجابهنا من مشاكل جزئية تتصل بإنتاج الإنسان لحياته اليومية، فى تفاصيلها الجزئية، بينما اللاهوت هو رؤية «كوزمولوجية» ذات طابع كلى، يرتبط إدراكه بمجمل التجربة والخبرة الإنسانية، فى علاقاتها بذاتها وبالكون. وأزعم أن الرواية، فى طرحها الفهم الميتافيزيقى، لم تكن تطرح التعارض بينهما، بقدر ما كانت تبحث عن المنهج الملائم للإشكالات الجديدة التى يواجهها الإنسان المصرى الذى يجد نفسه مسؤولا عن بناء وطنه، بعد تسلمه السلطة، بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. والرواية، بهذا المعنى، تجسد منعطفا تاريخيا للفكر المصرى، لدى طبقة كانت لاتزال ممزقة ـ بفعل تكوينها الثقافى ـ بين منهجين لمواجهة قضايا الحياة اليومية، أحدهما منهج كلى مجرد، والآخر علمى عينى، يعبر عن نفسه فى تموضع القضايا وتعقدها. وهذه القضية لم تحسم بعد فى أرض الواقع، لأن المؤسسات لاتزال تخلط بين المنهجين فى تناول القضايا التى تعرض لها، ولم تتحول المؤسسات إلى بنية قوية فى هيكل المجتمع، ومن ثم نرى الانشطار المعرفى بين تيارات المجتمع فى استبدال منهج بآخر، وغاب دور المتخصص بسيادة الوعى الزائف فى تشخيص ما يعرض له من قضايا. وهذا الانشطار المعرفى يتجسد فى تحليل مضمون الخطاب السائد فى الكتابات المختلفة حول الموضوع الواحد من مشكلات الواقع، وتحولت بعض نماذج الخطاب إلى صورة من صور المعيارية التى ينبغى أن تسود فى طرح القضايا، ولم يفصح العلم عن نفسه فى صورة مناهج تفصيلية، تدرس الموضوع من جوانبه المتعددة، وسيطر السبب «الأولى» على تفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وهذه إيديولوجية مضللة، لكنها لاتزال حاضرة فى الخطاب المعرفى، ومعناها نقل النهج اللاهوتى فى التفكير إلى شئون الحياة اليومية، وهو نهج ينزع عن الإنسان فاعليته، ويبسط الموضوعات فى البحث عن الجوهرى الذى يتفق مع العلة الواحدة الكافية لتفسير كل شئ، ولا يخدم الدين فى شئ، ويجعل من المعيارية «النصية» سلطة تمارس تأثيرها فى الحياة العملية، حيث يغيب الوصف، وهو مفتاح فهم الواقع، ومن ثم تأتى مرحلة التفسير، والتخطيط لإنجاز ما هو استراتيجى فى الثقافى.

٢ ـ **القلق الميتافيزيقى**: وهو يتصل بعالم رواية (أولاد حارتنا)، فالبعد الإبستمولوجى ضرورى للتفرقة بين

العوالم الممكنة التى يخوض فيها الإنسان، وتكتنف تجربته فى العالم، وقد تواصل هذا القلق فى رواية (الطريق) أيضاً، وارتبط البحث الإبستمولوجى عن الحقيقة، بمفهومها الإنسانى، بالبحث عن الهوية، ومعنى الوجود، ودلالة الانتماء. وكأن نجيب محفوظ يطرح ميتافيزيقا للقلق الاجتماعى الذى يغير من وضعية الإنسان وموقفه من السلطة، وللقلق الميتافيزيقى الذى يمثل بحثا عن التحقق الوجودى.

٣ ـ **من الميتافيزيقا إلى العدالة الاجتماعية**: بمعنى أن الكاتب ينتقل من القلق الميتافيزيقى فى (أولاد حارتنا) و (الطريق) إلى القلق الاجتماعى، كما يتجلى فى الصيرورة التاريخية للمجتمع الإنسانى فى (اللص والكلاب) و (ملحمة الحرافيش). ويمكن المقارنة هنا بين نجيب محفوظ وفريدريك شيلر فى فهم كل منهما للعدل الاجتماعى. فلقد اهتم شيلر بهذا فى مسرحية (اللصوص)[١٢] التى تحاول أن تطرح حلا لغياب العدل الاجتماعى، يقترب من المفهوم الذى قدمه محفوظ فى رواية (اللص والكلاب). فالبطل لدى كل منهما يسرق من المجتمع من أجل غاية نبيلة، وكلاهما يرفض فساد المجتمع، ولكن كل منهما ينتهى نهاية مأساوية أيضاً.

٤ ـ **الوعى بالمصير**: يؤدى افتقاد العدالة والحرية فى المجتمع إلى اغتراب الفرد عن نفسه، نتيجة لاغترابه عن الكل الاجتماعى الذى ينتمى إليه، لأنه يشعر أن المجتمع يضاد وجوده الفردى، ويحدث هذا الشرخ العميق بين الفرد والمجتمع، ومن ثم يتراجع الوعى بالمصير من الوعى الكلى به إلى الوعى الفردى به، وهذا الوعى الفردى ينتهى بمحدود الذات الضيقة. وتتعدد مصائر الأفراد فى ارتباطها بالوعى الممكن لديهم، وبتعدد الأفراد ذاتهم، لأن الانتماء بالمعنى الاجتماعى لم يعد موجودا. ومن ثم، يثار السؤال: لماذا يتبنى الفرد مسؤولية المجتمع بأسره، بينما لا يستطيع أن يتحمل مسؤولية ذاته فردا؟ وقد تجلى هذا فى بداية (الحب فوق هضبة الهرم)، فالبحث عن المعنى الميتافيزيقى، والوجودى يصبح متاحا حين يتجاوز الفرد مشاكل الضروريات التى يمكن من خلالها إنتاج حياته، بينما فى المرحلة اللاحقة التى يؤرخ لها نجيب محفوظ ـ كتطور للوعى وأشكاله لدى الأفراد ـ يصبح توفير الحد الأدنى ـ وهو السكن والعمل ـ غير متاح، وبالتالى لا توجد قضايا البحث عن المعنى والانتماء والوعى بالمصير.

٥ ـ **الواقع واليوتوبيا**: بعد أن قدم نجيب محفوظ توصيفه المجتمع المصرى، وجسد المأساة التى يعيشها الفرد، قدم كتابا فلسفيا، هو (رحلة ابن فطومة)، وهو يمثل البحث فى النظرية السياسية، ويشرح هذا من خلال تحليله الفكر السياسى عبر العصور المختلفة من خلال المدن التى تتبنى نظاما سياسيا ما، ويقدم الأبعاد الميتافيزيقية والإبستمولوجية لليوتوبيا، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن البحث عن الجحيم والفردوس يكون فى الأرض، وليس فى السماء. وهذه صورة لمفهوم الفكر السياسى تختلف عن صورة الفارابى عن المدينة الفاضلة.

٦ ـ **مفهوم التاريخ عند نجيب محفوظ**: هل هو تاريخ أجيال، أم تاريخ طبقات وفئات اجتماعية؟ وما علاقة التاريخ بالإبداع الأدبى فى الرواية من خلال الأعمال التى قدمها محفوظ فى بداية أعماله الأولى. فالتاريخ فى ذاته لم يقصد محفوظ تقديمه، وإنما استخدم التاريخ لإثارة قضايا الواقع المنحة، فليست هناك رواية تاريخية تقدم التاريخ بالمفهوم المدرسى لتعليمه، فهذا يخرج عن نطاق الإبداع للتعليم، وإنما التاريخ هنا هو مجاز للتعبير بحرية عما يريد الكاتب تقديمه. لكن الكاتب اكتشف أن هذه

الآلية فى الكتابة لا تقدم له إمكانات لتقديم كل ما لديه، ولاسيما أن إلحاحات الواقع التى يريد القاص التعبير عنها أكبر من هذه الآلية، آلية التاريخ فى الكتابة الإبداعية. ولذلك، انتقل فى الرواية التى تلى مرحلة كتابته التاريخية، ابتداء من رواية (القاهرة الجديدة) ١٩٤٥، إلى تجسيد تيارات الفكر المصرى المعاصر كما تعبر عن نفسها فى التيارات السياسية. وكانت مأساة «محجوب عبد الدايم» فى (القاهرة الجديدة)، تجسيداً لعدم الانتماء لنظرية ما، حتى لو كانت الفوضوية تحميه من هذا التشويه، لكن التاريخ يعود ليلح على كتابة محفوظ فى «الثلاثية»، فالنظرة البيولوجية للتاريخ كانت سائدة فى الفكر المعاصر مرتبطة باشبنجلر spengler (١٨٨٠ - ١٩٣٦) الذى اعتمد مفهوم المصير فى تصور مستقبل الحضارة، فالمصير لديه ليس قوة خارجية تحدد مصير الإنسان على النحو الذى نجده فى الحضارة اليونانية، وإنما الوعى بالمصير هو شعور الإنسان بذاته وكيانه المستقل إزاء قوة إنسانية أخرى تتحداه وتجعل وجوده فى خطر، فحين ذلك تنبثق الطاقات الكامنة فيه من أجل تأكيد الوجود. وقد أفاد نجيب محفوظ من هذا الفهم البيولوجى للتاريخ، ومن طرح اشبنجلر أن لكل حضارة شخصيتها وخصائصها الذاتية، وهى منفتحة على الحضارات الأخرى، وبالتالى يتوالى عليها ما يتوالى على أى كائن عضوى حى من ولادة ونمو وشيخوخة وفناء، فهناك تعاقب دورى للحضارات، فكل حضارة تنتابها ثلاث حالات، أولاها ميلاد حضارة جديدة بفعل استثارة قوى أجنبية لها، وثانيتها: حالة الخضوع والتلاؤم الظاهرى للحضارة الضعيفة التى تتخذ من التشكل الكاذب للحضارة مظهرا لها، لخضوعها بالحضارة الأقوى، والحالة الثالثة اختناق الحضارة فى المهد حين تلتقى بحضارة قوية. فهل أراد نجيب محفوظ أن ينقل هذه النظرة،

وهذا المنهج من خلال التاريخ البيولوجى لعائلة السيد أحمد عبد الجواد، ولاسيما أن الأفراد فى «الثلاثية» لا يملكون مصيرهم، وإنما تصنعهم أقدارهم التى تحيط بهم من كل جانب. لكن هذا الجانب الفردى فى الصيرورة البيولوجية، يختلط بأسباب معقدة أخرى، فيتخلى محفوظ عن هذا التبسيط، ليعود فى (الحرافيش) لينتقل من تاريخ الأجيال إلى تاريخ الطبقات، واختبار للفلسفات المختلفة التى يموج بها المجتمع، بما فيها السحر، وهذا يعنى أنه لا يمكن فهم الكلية الاجتماعية للمجتمع المصرى، دون الإحاطة بالتاريخ باعتباره عنصرا أساسيا له، فالتاريخ المصرى القديم يبدأ بتاريخ الأسرات، وهذا ما نجده فى تاريخ أسرة السيد عبدالجواد، لكن فى (الحرافيش) نتتبع النسل الذى ينحدر من سلالة عاشور الناجى، وهى سلالة تمتد إلى ثلاثين فردا عبر أجيال متعاقبة، يحمل كل منها هماعظيما يسعى إلى تحقيقه، من خلال الأفق الذى تتيحه له تجربته.

٧ ـ التصوف فى أعمال نجيب محفوظ: هل يمكن أن يكون حلا فرديا، ولاسيما أن الطرق الصوفية ـ فى مصر ـ تحتل مساحة كبيرة من الوجدان الشعبى، المنفصل عن التنظيمات السياسية والإعلامية؟ وقد وجد الوجدان الشعبى فى هذه الطرق ملاذا لممارسة الطقوس المرتبطة بتاريخه الطويل. ولكن نجيب محفوظ لم يتعرض للتصوف فى صورته الشعبية، ولكن طرحه باعتباره واحدا من الحلول للبحث عن الحقيقة لدى الطبقة التى تقع فى صدام مع السلطة، لأن الواقع بمفهومه العينى هو نقطة الارتكاز لديه. والتصوف عنده مرتبط بعلاقة عضوية بين الفرد والكون، وهو ملمح أساسى لطموحات الوعى المجرد فى امتلاك حقيقة ما فى عصر يستعصى على المرء فهم أو إدراك أى شئ.

هذه بعض القضايا التى يثيرها خطاب محفوظ، وهى تكشف لنا عن إبستمولوجيا الاستعارة على نحو أثر فى وعى القراء أكثر من الكتابات النظرية، حتى باتت أعماله أحد مصادر الوعى بالواقع لدى الفئة التى تعاظم وجودها بعد ثورة ١٩١٩، وبزغ نجمها فى الصعود الاجتماعى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. وخطاب محفوظ يرتبط بهذه الفئة، ويرتبط بالمدينة، هذا المكان الحداثى. وفكر أو فلسفة المدينة لا يؤثران فى مضامين روايات محفوظ فحسب، وإنما يؤثران أيضاً فى الآليات التى يستخدمها الكاتب أيضاً. فتقنيات الكتابة عن المدينة فى تقاطعات الزمن الذى يحمل ملامح المكان، تعبر عن نفسها فى توالى الحدث. ولذلك، لايمكن تناول هذه الموضوعات منفصلة عن بعضها وبعض، وإنما هى مترابطة فى نسيج واحد. وهذا التوتر فى النسيج المعرفى لفلسفة الكاتب ـ كما تتجسد فى أعماله ـ يجسد التوترالصراعى لما تتبناه التيارات المختلفة من رؤى وأفكار لتحقيق أحلامها فى الواقع.

ـ ٣ ـ

هذه الجوانب المختلفة التى أشرنا إليها بوصفها أبعادا للخطاب الثقافى لدى محفوظ، لا يمكن تناولها فى دراسة واحدة، لأن لكل منها تبدياتها المختلفة عبر أعماله، فالقلق الميتافيزيقى الذى طرح فى (أولاد حارتنا) يطرح مرة أخرى فى (الشحاذ)، ومرة ثالثة فى (ميرامار)، فهذه القضايا ذات بعد تاريخى لديه، لا يمكن تجاهلها. وقد تنامت نظرته ورؤيته لها عبر المراحل التاريخية المختلفة التى مر بها الواقع الاجتماعى، وهذا يفترض منهجا يراعى هذه الصيرورة فى المفاهيم ـ التى تكون الأساس المعرفى لرؤيته الجمالية ـ عند تناولها، فهى ليست مفاهيم سكونية، وإنما تتنامى بتنامى العالم، هذا بالإضافة إلى أن نجيب محفوظ لم يستخدم هذه المفاهيم والتصورات كما هى، ولم يعالجها بشكل مباشر، وإنما تناولها من خلال موضوعات عينية، تستقرىء تفاصيل الحياة اليومية، وتكثفها بشكل مباشر. فالقلق الميتافيزيق عبر عن نفسه فى تناول نجيب محفوظ لموضوع الموت، وفى كل مرحلة من مراحل الكاتب كان يضيف إليه بعدا من الأبعاد، أو يكشف به عن ظاهرة من الظواهر، ففى «الثلاثية»، نلتقى بالموت فى صورة موت فهمى ابن السيد عبد الجواد فى مظاهرات ثورة ١٩١٩، ونلتقى بالموت فى (خان الخليلى)، حين يموت «رشدى» متأثرا «بداء الصدر»، حيث سلوكه اليومى لا يجعله يخرج من أحابيل هذا المرض، إلا بالموت، وأخوه يرى فى موته «الحياة»، بينما هو قابع، خلف نافذته يقرأ الأفكار القديمة، كأنها صورة للموت المعنوى والموت المجازى والموت الحسى بصوره المختلفة. ثم نلتقى بدراسة موسعة للموت فى علاقته بالحياة والوجود والتحقق فى (ملحمة الحرافيش)[١٣]، وهى دراسة تقوم على اختبار مفاهيمنا عن الموت من خلال الفعل التخييلى، ليفضى بنا إلى رؤية وجود الموت فى نسيج الحياة والتعبير عن الصيرورة، وتجدد المخلوقات والأشياء، وأن الإنسان من حيث هو فرد ليس مركزاً للكون، وإنما هو جزء فى ملحمة كبرى للإنسانية، وأن التوقف عن إدراك هذا المعنى هو العدم ذاته. ونزع محفوظ بذلك القشرة الخارجية عن توهماتنا عن الموت، المليئة بالشفقة العاطفية الساذجة عن الوعى بالذات فى مسيرة الحياة، من خلال فكرة الموت وارتباطها بفكرة الخلود فى الفكر المصرى القديم. وكأن محفوظ يدير حوارا خصبا مع هذه الاتجاهات فى شكل حوار نقدى من خلال هذا الحشد من الشخصيات، التى تقدم ـ من خلال حياتها ـ اختبارا لمفهومها عن الموت، حتى تلك الشخصية التى تتمرد، وتستعصم بالسحر والجن، لكى لا تشيخ وتموت، فيصيبها الجنون، لأن الحياة كلها تتغير، ويبقى هو بلا تغير، كأنه يجسد العدم ذاته.

وهكذا، فإن كل القضايا الفلسفية تطرح نفسها فى عدد من روايات محفوظ بصور تعكس التطور فى الوعى

بالذات من خلال المسار التكوينى للأمة عبر صراعاتها المختلفة. فروايات (اللص والكلاب)، و (السمان والخريف)، و (الطريق)، و(الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) و(ميرامار) تقدم فلسفة خاصة فى مفهوم العدل الاجتماعى، وكيفية تحقيقه، وهل يمكن استخدام النضال المسلح فى تحقيقه، ودور العمل فى حياة الإنسان، والتفاعل بين العلم والدين، ولا يمكن اعتبار رواية (أولاد حارتنا) المضمون الفكرى لهذه الروايات، فالإشكال الذى طرحه محفوظ فى رواية (أولاد حارتنا) مختلف عن ذلك الذى يطرحه فى رواياته الأخرى. فالطابع الفلسفى ـ الذى يتضح فى تسرب مصطلحات الفلسفة إلى البنية اللغوية فى هذه الرواية مثل مصطلح «الخلاء» ـ الذى لم يكن يشير إلى مكان، بقدر ما كان يشير إلى العدم قبل التكوين ـ مختلف لأن الفضاء الروائى هنا مختلف، بالإضافة إلى أن الأسئلة التى تطرحها رواياته الأخرى مختلفة عن الأسئلة التى طرحتها رواية (أولاد حارتنا) وسبق الإشارة إليها. ولا يمكن اختزال العمل الروائى فى صورة الرمز، لأنه يجعل من شخصيات العالم إحالة لشئ خارجى، وبالتالى يجعل من الرمزى ـ الخارج عن العمل الروائى ـ هو الجوهرى، ويجعل الصورة الفنية للشخصيات الروائية هى الثانوى. وهذا فهم مغلوط لطبيعة علاقة الإبداع بالواقع، لأن الدلالة الروائية لا تقصد التماهى مع الواقع وإنما تجاوزه:

> بحيث يصبح البناء الفنى المكثف والمقتصد إشارة إلى الواقع الفعلى، وأداة ننتقل بواسطتها من الجمالى إلى المعرفى، ومن المجرد إلى المشخص.. فكأن البناء الروائى نفسه نفى بساطة الواقع الخارجى، ونفى للأحكام اليومية البسيطة، بشكل تتم فيه قراءة الواقع من وجهة نظر الرواية، وليس العكس(١٤).

وتعكس الرواية عموما صورة من صور الوعى بالواقع، وليست هى الواقع ذاته. ورواية نجيب محفوظ هى رواية تكرس نفسها لتقديم تاريخية الوعى فى علاقته بالعالم الخارجى، والمكان، والزمان، بل تحاول أن تجاوز الميتافيزيقا التقليدية، لأن كاتبها لا يقدم توصيفا للأفكار بحثا عن أصل الأشياء، وإنما يطرح أسئلة حية تنم عن أزمة فكرية، تعترض مجتمعا بأسره، نتيجة لتغير علاقاته الاجتماعية والسياسية، مما خلق معاناة فكرية حقيقية لدى الأفراد، لاسيما أن هذه التغيرات تمس الهوية. ولهذا، يرى سمير أمين، فى دراسته عن البعد الثقافى للتنمية فى المجتمع المصرى، أنه إذا كان ماكس فيبر يرى فى البروتستانت سببا فى نشأة الرأسمالية، فى دراسته عن العلاقة بين الثقافة والاقتصاد، فإن الإنسان المصرى ـ على عكس ما ذهب ماكس فيبر ـ وجد نفسه مطالبا بإعادة النظر فى تراثه ومفاهيمه عن العالم، نتيجة للتغيرات التى ألمت بواقعه. ويفسر سمير أمين الفكر المصرى المعاصر، على ضوء هذا التفسير المعكوس لنظرية ماكس فيبر(١٥). وأزعم أن هذا التفسير يتجاهل تواصل سمات ثقافية أخرى ظلت ممتدة، وإن كانت مكبوتة، ومسكوتا عنها فى الخطاب الرسمى للتيارات الثقافية. وقد وقع سمير أمين فى هذا التجاهل، لأنه اعتمد على النصوص الفكرية، وذات الطابع السياسى، ولم يحفل بالنصوص الأدبية، التى تمتاز عن غيرها بحكم طبيعتها بهامش من الحرية النسبية الذى تتيحه الأشكال التخيلية التى يستخدمها الأديب، فلا تقع مع صدام مباشر مع السلطة القائمة، بالإضافة إلى أن المشروع الثقافى كان تابعا للمشروع السياسى، رغم أن المشروع الثقافى كان يعنى وجود مخطط عام لاستراتيجية بعيدة المدى فى تأسيس صورة المجتمع الجديد. ولعل إخفاق المشروع القومى كان نتيجة لهذه التبعية التى تسحب الثقافى وراء السياسى، دون أن تتيح له حرية النقد فى الممارسة الاجتماعية. ولم يقع نجيب محفوظ فى التصور السالف الذى قدمه سمير أمين من تبعية المشروع الثقافى

للمشروع السياسى والاجتماعى، لأنه حرص على توجيه نقد فعال، للممارسة السياسية وتناقضاتها ويتضح هذا فى رواية (اللص والكلاب)، وفى (ثرثرة فوق النيل)، وفى (الشحاذ) حيث تحولت العلل النفسية تعبيرا عن ظواهر اجتماعية فى الواقع السياسى، تجسد أزمة الانتماء والاغتراب بمفاهيمه المركبة نتيجة للأزمة التى يعيشها المجتمع المصرى. فالحقيقة فى أفقها الإبستمولوجى عند نجيب محفوظ كانت تتحدد فى الواقع المعيش، وصورة الحياة اليومية، فلم يتوقف إلا عند الأنماط السلبية التى تجسد وجود هذه المسافة بين الفرد والمجتمع، وتشير إلى هذا الشرخ بين الفرد والجماعة البشرية التى ينتمى إليها، والمؤسسات التى يعيش فى ظلها.

إن الخطاب الفلسفى لنجيب محفوظ لا يمكن استيعابه من خلال المفهوم التقليدى للفكر الفلسفى الذى يفصل بين الفكر logos والممارسة praxis، وإنما يجسد هذا فى الصورة التخييلية التى تقيم وحدة بينهما، تتضمن الصراع داخلها. وأزعم أن المدخل الفلسفى للقضايا الفلسفية عند نجيب محفوظ يمكن أن يكون من خلال مارتن هيدجر، وليس من خلال هيجل أوماركس، على الرغم من إفادتنا من كليهما فى قراءة نص محفوظ الأدبى فى بعده الفلسفى، ذلك لأن هيجل قد قدم رؤية شمولية تستطيع أن تستوعب كل شئ بينما قدم ماركس الأساس الإيديولوجى لتسيس العالم، وفق مبدأين هما: صراع الطبقات وفائض القيمة، بينما هيدجر لا يتساءل عن الحقيقة، ولكن عن الكيفيات والصور المختلفة لتبديات الحقيقة، لا يسعى إلى امتلاك الحقيقة النهائية بقدر ما يسعى إلى توصيف العالم، وما يحيط بالوجود البشرى من قضايا وإشكالات.

فالميتافيزيقا عند نجيب محفوظ أقرب للميتافيزيقا عند هيدجر، التى ترتبط بشروط العصر، وتبدأ بالعالم كما هو، لا كما ينبغى أن يكون، فتتحد الفكرة بالواقع، أو يتحقق الحلم اليوتوبى على نحو ما فعل ماركس.

ولهذا، يمكن القول إن الميتافيزيقا عند محفوظ هى ميتافيزيقا علاقة الإنسان بالطبيعة، وبالآخر، وبالمؤسسات القائمة. وتتضح علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال إلحاح فكرة المكان التى تلقى بظلالها النفسية والعقلية والتاريخية على الإنسان الذى يعيش فى مكان محدد. ودراسة جماليات المكان فى (خان الخليلى)، و(الثلاثية)، و(زقاق المدق)، تفصح لنا عن أبعاد هذه العلاقة التى تأخذ تارة سمة أنطولوجية وتارة ثانية اجتماعية، وتارة ثالثة سياسية. وهذا البعد الميتافيزيقى، فى مفهوم العلاقة، قد تولد لدى نجيب محفوظ عبر تراكمات تاريخية، من خلال أعماله التى تجسد مسار تاريخ هذا الوعى بطبيعة هذه العلاقة، ومن ثم اكتشف طبيعة الانقلاب الأنطولوجى فى فهم الوجود ذاته، الذى لا ينفصل عن الإنسان، وأصبح مفهوم الحقيقة المتعالية لا وجود له فى هذا النسق الإنسانى.

إن طبيعة علاقة الإنسان بالمكان تفرض عليه آليات فى التعامل مع نفسه، ومع الآخرين، نابعة من شروط المكان ذاته. هذه الشروط سواء كانت مفروضة عليه من خلال سلطات رمزية، تراثية، أو سلطات مؤسسية، هى المدخل الضرورى لفهم هذه الفلسفة فى سياقها الخاص، وإلا تتحول إلى صيغ مجردة منفصلة عن الزمان والمكان. فهذه الآليات التى حرص نجيب محفوظ على تقديمها هى شكل من أشكال الممارسة التى تجسد الفلسفة بمفهومها المعاصر، وليس بمفهومها التقليدى، مما يسم فلسفته بطابع خاص من الحيرة النوعية، لأنه لا يقدم تصورات، وإنما يقدم حقيقة مرتبطة بتاريخ وزمان ومكان معين. فالإرادة، من حيث هى معرفة وتحقق، تختبر ذاتها من خلال هذه الممارسات وليس من خلال تأملها الباطن. وهذا ما نجده فى (رحلة ابن فطومة) حيث نجد الفرد يختبر ما لديه من إرادة للمعرفة والتحقق الإنسانى من خلال الرحلة إلى المدن المختلفة، التى لا تفضى كلها إلى أى تحقق، ليبقى التحقق مرتهنا بواقع محدد، بدلا من تلك المدن التصورية التى لاتقوم على أرض الواقع.

وهذه الرواية تمثل النفى لكل محاولة تبحث عن الحقيقة على مستوى التأمل الباطنى، وليس من خلال الممارسة العملية الحية، المرتبطة بالآخر والمؤسسات المختلفة.

ولهذا، فإن كثيرا من روايات نجيب محفوظ تقوم على المستوى الفلسفى بفضح الأوهام التى ركنت إليها الثقافة المصرية فى مسيرتها الطويلة، فى محاولتها لصياغة بناء من القيم الثابتة، يمكنها من تأكيد سيادة سلطة ما. وبيّن أن هذه القيم الثابتة ـ كما فى (الحب فوق هضبة الهرم) ـ هى تشويه يعوق الإنسان عن إدراك صورة المجتمع، وتقدير فاعليته فى المشاركة فيه، وكشف عن هذا التشويه الذى حول الأوهام إلى حقائق، كما يظهر فى رواية (الكرنك) و (ملحمة الحرافيش)، وبيّن من خلال الأخيرة أن طريق القضاء على أوهام التأمل السكونى، هو الوعى بممارسة الحياة اليومية، ومعرفة الحياة الاجتماعية حتى تظهر الحياة الحقيقية وتبدأ المعرفة الإيجابية، ويدرك الفرد علاقة الوعى بالمصير بالإدراك لصيرورة الواقع المعيش. ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ حاولت أن تتجاوز الميتافيزيقا التقليدية، وهذا ما فهمه البعض على أنه صدام مع الدنيا، ولكنه لم يكن كذلك، وإنما كان صداما مع المفاهيم الجاهزة عن العالم. فالكاتب لا يتساءل عن أصل الكون والأشياء، وإنما يحاول تأسيس مبادىء جمالية يمكن من خلالها أن نفهم الكيفية التى تتشكل وفقها إمكانات البشر من خلال المكان الذى يصنع زمانهم الخاص. وهذا يعنى إعادة النظر فى كل ما يتعلق بالزمان وكل ما يتشكل داخله. ولعل هذه الدورة البيولوجية أو العلاقة العضوية بالكون والبشر هى الأصل الذى ينبغى أن نبدأ منه، بوصفه مفتاحا للعالم الذى نعيش فيه، بحيث لا نتوقف عند «الأزلى» و«الخالد»، وإنما نتوقف عند المتغير والفانى فى الإنسان، بحيث ندرك، بتواضع حقيقى، علاقة الفرد بالمسيرة الكونية فى تحقيق معنى الوجود. ويكشف محفوظ عن الطابع الزائف للوعى، حين يحاول إضفاء الطابع السرمدى على اللحظة الإنسانية، عن طريق إسقاط تأويلات الإنسان على الأشياء، أو البحث عن المعنى فى ذاته (كما فى تجربة الحب الفاشل لكمال عبد الجواد فى «قصر الشوق»)، ونكتشف عبر آليات العلاقة والبناء الروائى أن كل معنى هو نسبى، حين ننظر له، من خلال مفهوم علاقة الإنسان بالآخر، وتاريخه الشخصى، وأن البحث عن المعنى لدى الطبقة المتوسطة هو بحث عن إرادة للقوة، التى تريد أن تترجم نفسها إلى ممارسة يومية فعالة.

فليس المقصود عند نجيب محفوظ إثبات الأصل التاريخى، بمعنى الوقوف عند لحظة تحددت فيها خصائص العالم، وتعينت ماهيته، ليكون تاريخها فيما بعد مجرد انتشار وامتداد لما سبق، فهذا يوقعنا فى أن تصور الأشياء فى بداياتها كانت كاملة، وإنما يتوقف عند التاريخ بمفهومه الاجتماعى، وليس التاريخ بمفهومه الميتافيزيقى التقليدى، الذى يهتم بالمنشأ الوحيد. وإنه يرصد صور التعدد والانفصالات التى تتجسد فى الشخصيات التى نطالعها فى أعماله (سعيد مهران، كمال عبدالجواد، أحمد عاكف، زهرة، عاشور الناجى). فنجيب محفوظ لا يبحث عن الأسس الثابتة، بل يقلقه ما تراه الميتافيزيقا ساكنا، ويفتت ما نظنه موحدا، ويظهر التنوع فيما يبدو منسجما. ولذلك، يمكن تحديد بعض السمات الرئيسية للخطاب الفلسفى عند نجيب محفوظ كالتالى:

- يقدم نجيب محفوظ تحليلا مشخصا للأعراض الإنسانية، فى حالاتها المختلفة، بحيث تبدو كأنها سيميولوجيا تؤول الدلائل تبعا للقوى التى أنتجتها، فليس هناك انفصال بين الإنسانى وما يحيط به من أشياء.
- تقديم العالم فى صيغة كيفيات فاعلة، أو منفعلة، بحيث لا يمكن فصل سمات العالم وأبعاده الروحية عن أطراف العلاقة التى تشكل هذا العالم.

ـ إن القيم لها كيفيات فى الظهور، مرتبطة بعلاقة البشر بها، ويمكن أن تدرس روايات محفوظ على أنها تاريخ للقيم، يوضح كيف تظهر وتختفى، مثل قيمة علاقة الفرد بالانتماء إلى المؤسسات الوطنية وانفصاله عنها، ورؤيته لها بوصفها كيانا مضادا له. وأيضاً، على أن هذه الروايات تجسد العلاقة التراتبية التى تفرض بناء القيم فى فترات تاريخية معينة.

ـ إن الأفراد، فى بحثهم عن المعنى، كانوا يبحثون عن إرادة للقوة، يتسلحون بها لمقاومة ما يعترض إرادتهم لتحقيق مصيرهم الإنسانى، ولم يلتفتوا للمعانى باعتبارها أشياء وتصورات فى ذاتها.

ـ إن التأويلات التى يعطيها الإنسان للعالم، ناتجة ـ عند نجيب محفوظ ـ عن تكوين تاريخى، بالمعنى الشخصى والسياسى والاجتماعى، وإنها وليدة الأخطاء والعثرات، فالعالم يتلون كما يريد الأفراد، ولذلك تنتهى (الحرافيش) بإسقاط التأويل، وإفساح المجال للمشاركة التعددية التى تتيح للشعب أن يكون صاحب المعنى الذى يحرره، ويحوله إلى إرادة قوة.

ـ إن الزمان يتحدد لديه من خلال المكان، وبالتالى يرتبط باللحظة المعيشة، ومن ثم يرتبط بالفعل اليومى (لاحظ مسيرة أحفاد عاشور الناجى فى حياتهم، فلم يعد أحد يتذكر الماضى، بقدر ما يعيش اللحظة الحاضرة).

ـ إن محفوظ لا يعمم أحكامه، فكل فترة تاريخية لها خصوصيتها، فلا سبيل للتشابه، أو التكرار، وإنما يعمد الكاتب إلى تأكيد التعدد وخصوبة الاختلاف بين الأنماط البشرية، وبين خصائص كل مرحلة على حدة.

ـ إن العالم، عند نجيب محفوظ، لا مركز له، ولا تضمه وحدة تختزل ما فيه، وإنما هو عالم «مرايا» تعكس كل واحدة منها بعدا من أبعاد هذا العالم، دون الوقوع فى المعيارية التى تفترض سلفًا صورة لهذا العالم، ولهذا فإنه يطرح إمكانات للتعدد اللا متناهى.

ـ يجسد نجيب محفوظ فى (الطريق) أزمة البحث عن الحقيقة بالمفهوم الأخلاقى، أى مفهوم الممارسة؛ ولم يقصد إلى الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى، فالأب بناء قيمى يخلق تعارضا بين نمطين من الوجود، والصراع حوله هو محاولة فعلية للكشف عن المخبوء وراء اللغز وعدم اليقين الذى يحتاج إليه الجميع، فهو يهدف هنا إلى تصوير القلق الذى يعيد النظر حول كل أفعالنا، فالحقيقة تخفى خداعها بإظهاره فى المجاز، هذا المجاز الذى يظهر فى صورة (الأب) أو الجبلاوى فى (أولادحارتنا)، فالوجود دوما مجرد مؤشر لخداع مجازى يتم عبره خلق القيم وتوليدها، من قبل الذات، ومن قبل السلطة أيضاً.

ـ إن نجيب محفوظ يهتم بالنظر للحقيقة باعتبارها مفعولاً لا فاعلاً، أى كما يظهر لدى الإنسان، وبحث الإنسان عن المعنى هو بحث عن علاقته بالقوى التى تتملكه، وتمده بالوسائل الضرورية لإنتاج حياته. وقيمة الأنماط الإنسانية التى قدمها نجيب محفوظ تتمثل فى تراتب القوى التى تظهر فيها. ولذلك، فإن أعمال محفوظ تتساءل عن ماهية القوى التى تتملك الأشياء وتسيطر على الإنسان، لأن إرادة المعرفة لديه هى إرادة قوة، وإن المعرفة تكون قوة لدى الإنسان، وتكون تسلطا لدى المؤسسات المجتمعية. وفلسفة نجيب محفوظ تحاول أن تتساءل عن قيمة هذه «القيم» التى يغرسها النظام فى الفرد، وتسبب له كل هذا القدر من التعاسة، حيث يصبح الإنسان مهيأ لاكتشاف جنونه الخاص، لنفى هذه القيم التى تدجنه، وتقمعه، وتحرمه من الحرية تحت دعاوى كثيرة. وهذا يتم بكشف بنية القيم التى حكمت تاريخ الإنسان المصرى، أى البنية التى وضعت المعانى وأطلقت الأسماء ولونت العالم. ولهذا تصبح اللغة أحياناً فعل سلطة صادرا عمن بيده الهيمنة (لاحظ أوامر السيد

عبدالجواد لأولاده فى «الثلاثية»، والترانيم الفارسية فى «الحرافيش».

يتبين لنا مما سبق أنه لا يمكن تقديم القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى من خلال المفاهيم التقليدية للفلسفة، وإنما يتم من خلال الفلسفة المعاصرة، وإلا ستكون المحاولة هى استنطاق نجيب محفوظ بمفاهيم مجردة غريبة عن عالمه. ولعل هذه مجرد بداية لخطوات مقبلة، أو لأبحاث عديدة عن الفلسفة كما تقدمها أعمال محفوظ من خلال مفاهيم الاتصال، والمعلومات، وآليات التقنية الاجتماعية التى لا يمكن فهم المجتمع المعاصر دونها.

هوامش:

١ ـ اختلف الباحثون فى ترجمة هذا المصطلح، فالبعض يرى أن كلمة «المقال» أدق فى التعبير من كلمة «الخطاب»، لكن الأخيرة سادت فى الكتابات الأخيرة، وهى تعنى التعبير عن الأفكار بالكلمات أو النظم الإشارية والرمزية، أو الوثائق، فهى مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما، أو التعبير عن الأفكار بالكلام بشقيه المنطوق والمكتوب، كما ذهب دى سوسير فى كتاباته، حيث تحولت الكلمة إلى مصطلح فى علم اللغويات يدل على أى امتداد لغوى، له بناء منطقى. وفى علم اللغويات، أصبح «تحليل الخطاب» ينطبق على الفعاليات اللغوية، مثل العلامات اللغوية (المفردات وأجزاؤها من ناحية، وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصوتية والصرفية من ناحية أخرى)، والأساليب والتراكيب النحوية والبلاغة. وقد استخدم الفكر الفلسفى ونقاد الأدب هذا المصطلح لتسمية مجالات كاملة من مجالات التعبير اللغوى، كالإبداع الأدبى، أو تاريخ الثقافة، أو علم اجتماع الثقافة، أو، الإنتاج الفكرى لعصر. وقد استخدم رولان بارت هذا المصطلح فى تحليل النصوص الأدبية. واكتسب هذا المصطلح مشروعيته من الناحية الفلسفية والسيميولوجية لدى ميشيل فوكو فى كتابه (نظام الأشياء ـ ١٩٦٦)، حيث استخدمه فى تحليل التاريخ المعرفى والثقافى والاجتماعى لعصور كاملة، وحلل معنى الخطاب وتبدياته وطرق التعبير المرتبطة به فى العلوم الإنسانية. واستخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت هذا المصطلح لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية، فأصبح هناك الخطاب الماركسى، أو الوجودى. وقد استخدمته فى هذه الدراسة للكشف عن الطابع المعرفى للأعمال الأدبية، وكيف يمكن اكتشاف إبستمولوجيا الاستعارة.

٢ ـ المصطلح الذى يتضمن هذا المعنى هو «State consciousness» ويقصد به وعى الدولة كما يتحقق فى المؤسسات، وقد استخدمه جورج لوكاتش فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى**. انظر: الترجمة الإنجليزية ص٥٨.

٣ ـ لا نجد كتابات حول الفكر المصرى المعاصر، لا سيما فى العقود الثلاثة الأخيرة، وقد حاول عزت قرنى فى كتابه **الفلسفة المصرية شروط التأسيس** المكتبة الثقافية العدد ٤٨٧ (١٩٩٢) وضع بداية لهذا التأريخ، لكنه بقى فى حدود شروط التأسيس والإبداع فى الفكر المصرى المعاصر، ولعل هذا يرجع إلى غياب حرية النقد الراديكالى للمؤسسات، مما جعل الفكر محاصرا فى صور مدرسية، أو محاولات فردية، ولم يرق إلى مشروع ثقافى عام، يتضمن خطة تشارك الجميع فيها، مهما اختلفت اتجاهاتهم الفكرية.

٤ ـ يهتم الفكر بطرح أسئلة ذات طابع كلى وتصورى، وهذه الأسئلة قد اكتملت مع فلسفة هيجل الذى دعا فى كتاباته الأخيرة إلى ضرورة نفى هذا الطابع المكتمل لها، ولعل هيدجر الفيلسوف الألمانى هو من استجاب إلى دعوة هيجل، وبين أن تجاوز الفلسفة الهيجلية لا يعنى تقديم حقيقة أخرى للوجود غير تلك التى قدمها هيجل، وإنما رصد تغير نظرتنا للحقيقة، أى دراسة للكيفيات المختلفة لمفعول الحقيقة، وهذا يعنى تجاوز المعيار القيمى فى دراسة الوجود، وإشكالاته، ودراسة التقنية بوصفها واحدا من جوانب عصرنا الجوهرية التى غيرت من الطريقة التى يتم بها تناول العلم.

٥ ـ اهتم هؤلاء المفكرون العرب بدراسة الخطاب فى النص القديم، ولم يتم الالتفات للعصر والواقع.

٦ ـ لا يمكن إنكار الطابع الإيديولوجى لهذه الكتابات، وإسقاط قيم العصر الحاضر على نصوص التراث.

٧ ـ تقوم ثقافة الاستهلاك على مبدأ «المردود» بمعنى صياغة العلاقات وفق مفهوم العائد المادى المباشر. راجع نقدا لهذا المفهوم فى:

Habermas: **Legitimation Crisis**. Beacon. Press 1975.

٨ ـ التحديث هو مفهوم مرتبط بالتقنية، واستخدام الأدوات التى توفر الطاقة والجهد، ويختلف عن مفهوم الحداثة الذى يعرفه هيجل بأنه عدم اتخاذ الماضى معيارا للحكم على الأشياء.

٩ ـ «صيرورة الواقع المعيش» مصطلح مستمد من فلسفة هابرماس، بوصفه أساسا للفلسفة المعاصرة. ويدعو فيه إلى مفهوم العقل التواصلى، الذى لا يبحث فى أصل الوجود، وإنما يبحث فى الأسئلة التى يطرحها الواقع المعيش.

١٠ ـ نادى كثير من المفكرين باعتبار خطاب محفوظ الخطاب النموذجى للفكر المصرى المعاصر.

١١ ـ لا تزعم هذه الدراسة تقديم نجيب محفوظ بوصفه مفكرا، رغم أن نجيب محفوظ قد مارس كتابة المقالات الفلسفية فى بداية حياته الأدبية، ولكن

جل ما تطمح إليه هذه الدراسة هو الإشارة إلى هذا البعد الفلسفى من أبعاد تجربة نجيب محفوظ الغنية، لا سيما أن أبعاد تجربته تضمنت هذا البعد الفلسفى الذى لم يكن غائبا عن مقاصد الكاتب الواعية، لأنه انتهى من دراسته الجامعية دارساً للفلسفة، وكان يعد نفسه لأن يصبح باحثاً فى الدراسات الفلسفية وعلم الجمال، ولولا أنه لم يفز ببعثة دراسية للخارج للدراسة لكان قد أكمل هذه الدراسة. هذا بالإضافة إلى أن الأدب المعاصر يكتبه فلاسفة، فالرواية والمسرحية أصبحت أداة من أدوات التعبير عن الفكر الفلسفى فى عصرنا الراهن، ويكفى الإشارة هنا إلى تجربة نيتشه وسارتر وكامى ومارسيل وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اختاروا الأدب طريقة فى التعبير عن أفكارهم الفلسفية. ويرجع هذا لتعريف الفلسفة لدى هؤلاء بأنها تهتم بالوجود العينى للإنسان، وما يثيره من قضايا مرتبطة بالوجود الاجتماعى والسياسى، هذا بالإضافة إلى اتساع دائرة الأدب وما يتناوله من موضوعات تجسد وتشخص هموم الإنسان المعاصر. والصلة بين الفلسفة والأدب قديمة منذ العصر اليونانى، فالمعجزة الأدبية للحضارة اليونانية سبقت ـ فى الوجود التاريخى ـ المعجزة الفلسفية، بحيث يمكن أن نلمس أن الاختلاف بين الفلسفة والأدب يكمن فى الصيغة التى يقوم كل منهما فيها بالتعبير عما يريده من رؤى فى قضاياه، فالفلسفة تستخدم صورة أو صيغة المصطلح العلمى الدقيق الذى ينتمى إلى مجال التصورات والمفاهيم، بينما الأدب يستخدم الصور الحسية ذات الطابع التشخيصى، ولذلك فالعلاقة بينهما متبادلة. والفكر النقدى ـ وهو الوجه الآخر

للإبداع ـ يستمد مفاهيمه من الفلسفة على أساس أن الفلسفة تجسد تطور الوعى الإنسانى من خلال العلامات والرموز.

١٢ ـ فريدرش شيللر: **اللصوص (١٧٨٢)** ترجمة عبدالرحمن بدوى، سلسلة المسرح العالمى ـ الكويت ١٩٨١ ص ١٢.

١٣ ـ قدم يحيى الرخاوى دراسة عميقة عن دلالات الموت وفلسفته فى الحرافيش. لكن ما أود الإشارة إليه هنا، هو الإسهام المحفوظى لدلالات الموت فى الفكر المصرى المعاصر، من خلال المقارنة بين ما قدمة محفوظ، وفلسفات الموت كما نجدها فى الفكر الشرقى والفلسفة المعاصرة، والمقارنة بين مفهوم الموت فى الحضارة المصرية القديمة، وفلسفة الموت لدى محفوظ، بوصفه رؤية أنطولوجية للوجود.

انظر : يحيى الرخاوى **قراءات فى نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٢، ص٩١ ـ ١٥٦.

– جاك شورون، **الموت فى الفكر الغربى**. عالم المعرفة، الكويت ـ أبريل ١٩٨٤.

١٤ ـ فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية**، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ـ قبرص ١٩٩٢ ص ٣٧٢.

١٥ ـ سمير أمين : **أزمة المجتمع العربى**، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٥.

وانظر له أيضا: البعد الثقافى لمشكلة التنمية ـ تأملات فى أزمة الفكر العربى المعاصر، مجلة **الفكر العربى**، بيروت السنة العاشرة ١٩٩٠ ص ٥٢.



هربت من مدرسة الإسكندرية
لأعيش فى الجمالية

إبراهيم عبد المجيد

لا أستطيع أن أتحدث عن نجيب محفوظ مادحا، لأننا مدحناه كثيراً، ولا أريد أن أعيد كلاما قيل من قبل، من شاكلة أن نجيب محفوظ مؤسس الرواية، وأنه فتح لنا الباب للكتابة الإبداعية عبر هذا الجنس الأدبى، ولكننى أريد أن أتحدث عما يخصنى فى نجيب محفوظ، ذلك الجزء العزيز فى نفسى، كما أريد أن أسأل النقاد بعض الأسئلة فى هذا الإطار.

أما ما يخصنى فى نجيب محفوظ، فأنا أدين له بالكثير، ولحسن الحظ أننى تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن مبكرة جدا، أعنى فى سن الخامسة عشرة، وهذه سن مبكرة جدا لمعرفة كاتب مثل نجيب محفوظ. وبالطبع هذه المعرفة سبقتها قراءات وحضور ندوات، مما يعنى أننى كنت لابد أن أصطدم به بشكل أو بآخر، أعنى أن يتم هذا اللقاء. والتقيت به للمرة الأولى فى الإسكندرية ـ وهذه مفارقة ـ مع يوسف السباعى فى ندوة عقدها قصر ثقافة الإسكندرية. كنت فى هذه المرحلة تلميذاً صغيراً فى المرحلة الثانوية، وبالطبع دخلت إلى الندوة خجلان جداً، باعتبار أن المشتركين فى الندوة من النجوم الكبار، وخاصة يوسف السباعى، وجلست فى آخر ركن، وتحدث يوسف السباعى عن القصة القصيرة، وعندما بدأ الحديث عن الرواية، أشار إلى الروائى الكبير والمتخصص فى هذا الجنس الأدبى، وهو نجيب محفوظ، وقبل هذه الندوة لم أتعرف إلى نجيب محفوظ وأعماله. وبدأت بعد هذه الندوة فى البحث عن هذه الأعمال التى صنعت داخلى نوعاً من السحر جذبنى إلى عالمها، وبالطبع أنا قرأت أعمال محفوظ كما كتبها، أعنى أنه كان قد أصدر (اللص والكلاب)، ولكنى أول ما قرأت له قرأت الثلاثية، من مكتبة المدرسة، وبعد ذلك قرأت (زقاق المدق) وهى أيضا من الأعمال الواقعية

الأولى. ويكفى أن أعلن للتعبير عن مدى الجذب الذى حدث لى أننى بعد قراءة هذه الأعمال قررت أن أعيش فى القاهرة، وهذا أول تأثير أحدثته أعمال نجيب محفوظ، فأنا من الإسكندرية، وأحب مدينتى، وكل أعمالى عنها، لكننى بعد قراءة أعمال محفوظ قررت أن أعيش فى القاهرة، وهربت من المدرسة وعمرى حوالى ستة عشر عاما. وجئت إلى القاهرة لأعيش تحديدا بالجمالية، ذلك الحى الذى رسمه نجيب محفوظ فى أعماله. وفعلا مكثت فى الجمالية ثلاثة أيام، أنام فى مسجد سيدنا الحسين، وكان فى حوزتى جنيه ونصف، لا أدرى كيف دبرت هذا المبلغ فى ذلك الوقت، وبدأت السير فى الشوارع أتفرج على الناس، وأبحث عن شخصيات محفوظ. وبعد أربعة أيام بدا الجوع مدمراً، إذ انتهت النقود التى كانت معى، فى الوقت الذى يبحث فيه أهلى عنى فى الإسكندرية فقررت العودة مرة أخرى إلى الإسكندرية، عازما على العودة للعيش فى القاهرة، بعد ما أنهى تعليمى وأبحث عن عمل فى هذه المدينة. وهذا ما حدث بالفعل، لكن التغيرات كانت قد أصابت داخلى الكثير، بعد هزيمة ١٩٦٧، مما جعل قدومى إلى القاهرة مصحوبا بالعديد من المشاكل السياسية والاجتماعية، فجئت إلى القاهرة فى السبعينيات، لكن أعمالاً كثيرة لى سبق أن نشرت.

والحقيقة أننى كنت ألمح نجيب محفوظ فى كتاباتى. وأشير إلى رواية مبكرة جدا لى اسمها (فى الصيف السابع والستين)، وهى مكتوبة على نظام الأنماط نفسه الذى يكتب به نجيب محفوظ، أى نمط السياسيين: هذا انتهازى وهذا شيوعى وهذا ناصرى.. وهكذا. والتأثر بنجيب محفوظ واضح جداً فى هذه الرواية، وإن كان بناؤها قائما على النزعة التسجيلية، مما جعلها تبتعد نوعا ما عن هذا التشابه المطابق لأعمال محفوظ.

وهناك بعض أعمال نجيب محفوظ سيطرت علىّ سيطرة كاملة كالسحر. منها مثلا شخصية أحمد عاكف فى (خان الخليلى)، وهذه الرواية بالذات لها قصة نفسية، وأعتبرها رواية جيلى التى تحكى عن الأخ الأكبر الذى يصبح فجأة مسؤولا عن أسرة، ووصل فعل السحر الذى صنعته هذه الرواية داخلى إلى أننى كنت أستخدمها فى التخلص من علاقاتى الغرامية فى الجامعة، وعندما أحب أن أقطع أى علاقة أحس بثقلها، كان يكفى أن أعطى هذه الرواية لأى فتاة لتفهم منها ما أريد قوله، وتنتهى العلاقة، وأقول لها إن مصيرك معى مثل مصير أحمد عاكف، وإننا لن نستطيع أن نتزوج، وإن المسألة صعبة جدا. ويبدو أن هذا الاستخدام أدى إلى «تطفيش» عدد كبير من القراء من نجيب محفوظ، بسبب رواية (خان الخليلى).

أما شخصية أحمد عاكف نفسه، الذى لم يستطع أن يبلغ الأمل لا فى الحب ولا فى الحياة، والذى يعد من الشخصيات الروائية المهمة فى تقديرى، رغم أن الرواية صورته تصويرا فظا، فقد كان بالنسبة إلى نموذجا يمثل عدم قدرة الطبقة الوسطى على الصعود بسهولة فى المجتمع. وشغلتنى هذه الشخصية كثيراً، كما شغلت مساحة من روايتى (البلدة الأخرى). فبطل هذه الرواية «إسماعيل» عاش فى السعودية، وكان فى لحظات الإحباط خصوصا يتذكر أحمد عاكف، الذى قرأ (البيان والتبيين) و (أدب الكاتب) ولم يستطع أن يحقق أى أمل من آماله. ورغم الجو السياسى الذى يحيط بالرواية، والغربة الظاهرة فيها، فإنها بشكل أو بآخر قصة كاتب يود أن يكون كاتبا، ولم يعد كذلك، مثل أحمد عاكف. وربما الأسباب هنا أكثر تعقيدا.

والشخصية الثانية التى تركت أثرها داخلى فى هذه الرواية، هى شخصية رشدى شقيق أحمد عاكف، لكنه يختلف عنه كثيراً، إذ يعيش رشدى حياة الشاب المبتذل والمتهتك، يقضى حياته بالطول وبالعرض، لا يهمه الرسوب فى الامتحان، وهو الذى أحبته البنت نوال، ذات النونتين فى وجهها كما وصفها نجيب محفوظ، وأتذكر موت رشدى بعد إصابته بالسل، وأحفظ شعره الذى يكتبه نجيب محفوظ، وأسجل هذه الأبيات فى

مفكرة خاصة. لكن رشدى ظهر أمامى مرة أخرى عندما بدأت كتابة روايتى (لا أحد ينام فى الإسكندرية). وأتعبتنى إحدى شخصيات هذه الرواية، فى البحث لها عن اسم، حتى توصلت إلى رشدى. وهذه الرواية تدور أحداثها فى فترة الحرب العالمية الثانية، وهى الفترة نفسها التى دارت فيها أحداث (خان الخليلى). وإذا كان رشدى فى (خان الخليلى) قد مات بالسل، فإنه فى روايتى كان رومانسيا وليس واقعيا، ويشبه فى رومانسيته السكندريين فى ذلك الوقت، إذ شهدت هذه المدينة فى هذه الفترة انتحار اثنين من كتابها، لو عاشا لكانا من الكتاب الكبار فى مصر. الأول هو فخرى أبو السعود(*) الذى ترجم لنا نموذج الرومانسية الإنجليزية توماس هاردى، أما الثانى فهو الشاعر منير رمزى الذى لم يعرفه أحد، لولا المجهود الذى بذله إدوار الخراط ومصطفى بدوى فى جمع أشعاره وإصدارها مؤخرا. والاثنان انتحرا فى سنتين متقاربتين ١٩٤٠ و ١٩٤٢. وجاء انتحارهما فى جو رومانسى تعيشه الإسكندرية. لم يفزعها إلا ذلك العالم الجديد الذى جاءها بآلاته وعدته الحربية من كل الأجناس، جاءوا ليتقاتلوا على أرضها.

وأنا فى هذه الرواية أردت أن أحيى رشدى السكندرى، وليس رشدى القاهرى.

أثر آخر تركه نجيب محفوظ فىّ، وهو دراسة الفلسفة، فقد قرأت فى سن مبكرة عن حياته وتعليمه. وبالرغم من أننى كنت من التلاميذ الناجحين فى الرياضة والعلوم، فإننى التحقت بالقسم الأدبى من أجل الأدب، ظنا أن المرء الذى يلتحق بهذا القسم يتخرج أديبا، فدخلت كلية الآداب، وعرفت العكس، واخترت قسم الفلسفة حبا فى نجيب محفوظ، وتمثل خطاه. ووصل بى الأمر إلى بعض التصرفات الحمقاء، عملتها لأنها كانت تريحنى. وبعد أن أنهيت دراسة الآداب، سجلت ماجستير فى علم الجمال، وهربت بعد سنة واحدة، كما فعل نجيب محفوظ بالضبط، أعنى أن مثل هذه التصرفات رغم إدراكى أنها حمقاء، لكننى كنت أنفذها لأنها كانت تريحنى.

ومنذ سنتين حصلت على جائزة الجامعة الأمريكية فى الرواية، وهى الجائزة المسماة باسم نجيب محفوظ، وبصرف النظر عن الجائزة، فإن اقتران اسمى باسم نجيب محفوظ شئ أسعدنى كثيرا جداً، إذ كنت أتمنى هذا الاقتران منذ سنوات وبأى شكل. وأحيانا أرجع إلى الوراء فأراه سائراً فى شارع صفية زغلول فى الصيف، لا يتحدث مع أحد، يمشى فى الشارع، ينظر أمامه وعيناه إلى فوق، ولم أستطع أن أكلمه. ولما قررت أن أذهب إليه فى مقهى بترو، وجدته مهدوداً. ولما ذهبت له فى فندق سان استيفانو قطعت الكهرباء. هذا منذ حوالى أربع سنوات. لكننى أعرف أنه يعرفنى، ولا أدرى كيف عرفنى، وأسعد كثيراً عندما ينقل إلى أحد الأصدقاء أنه عندما تردد اسمى أمامه قال إنه يعرفنى. وأتذكر أننى عندما حصلت على جائزة نجيب محفوظ هاجمنى البعض بلا مبرر، ودافع عنى هو، وصرح فى جريدة «الأهالى» بأن الاعتراض على جائزة تحمل اسمه يعتبر «هلوسة»! وأن إبراهيم عبد المجيد واحد من كبار كتاب الرواية ـ أو ما يشبه ذلك، وهذا طبعا أسعدنى جدا.

وقبل هذه الندوة بيومين ذهبت إليه، للمرة الأولى فى حياتى أدخل فيها منزله؛ إذ شاهدته فى حياتى ثلاث مرات حتى الآن، مرة على النيل فى منزله، ومرة فى كازينو قصر النيل، ومرة فى مقهى ريش. وتحدث عنى نجيب محفوظ بعد أن قرأ له بعض الأصدقاء رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية).

* صدر له مؤخرا كتاب جمع كل مقالاته تحت عنوان (فخرى أبو السعود: فى الأدب المقارن ومقالات أخرى)، من إعداد جيهان عرفة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧).

هذا ما يخصنى فى نجيب محفوظ، أما ما يخص الأدب فهناك بعض الأسئلة التى تشغلنى وأود أن أطرحها على النقاد، وهذه الأسئلة تتمثل فى البحث عن تفسير لتوقف نجيب محفوظ عن كتابة الرواية فى الخمسينيات، وهذا التوقف فى رأيى كانت له دلالة؛ إذ إن بعض الكتاب الذين بدأوا بدايات مضيئة مثل يوسف السباعى الذى كتب (السقا مات) و (نائب عزرائيل)، انتكس بعد أن بدأ يكتب تاريخ ثورة يوليو فى كتاباته الروائية، مما أدى إلى تدمير الرواية وتدمير ثورة يوليو، وهو المشروع نفسه الذى كان سيبدأ فيه نجيب محفوظ، لكنه أقلع عنه فى أول حياته، وهو المشروع المعروف بتسجيل تاريخ مصر روائيا؛ إذ اكتشف ـ فيما يبدو ـ أن تاريخ الرواية أهم من تاريخ مصر من هذه الزاوية، وأن يؤسس الرواية أهم من تأسيس مصر، لأن مصر المؤسسة موجودة، وهناك عشرات من الناس الذين يستطيعون كتابة هذا التاريخ، لكنهم قليلون أولئك الذين يستطيعون تأسيس الرواية. وأنا لا أعرف ما السبب، لكننى أعتقد أن الانتقال من الرواية التاريخية إلى الرواية الواقعية كان وراءه هذا الإحساس. فالذين بدأوا مع نجيب محفوظ فى الخمسينيات أو بعده بقليل، أخذوا مناحى مختلفة فى رواياتهم. يوسف السباعى أخذ المنحى الذى تحدثنا عنه، وعبد الحليم عبد الله لم يتجاوز تخوم الرومانسية، وعبد الحميد جودة السحار صنع مزيجا من الرومانسية والواقعية، انتهى به إلى التأريخ للإسلام، وعبد الرحمن الشرقاوى ظهرت عنده الروايات الإيديولوجية، وهو ما يجعلنى أسأل عن تأثير الثورة والأفكار الاشتراكية: هل كانت ضرراً على الأدب، خاصة أن عدداً كبيراً من الكتاب اتجه مباشرة إلى الواقعية ولم يبن على بناء نجيب محفوظ ليستكمل مسيرة الرواية فى مصر؟

والسؤال الثانى الذى أود أن أطرحه فى هذا الإطار على نقاد الأدب، يبدأ من قراءة الكتب المهمة التى كتبت عن نجيب محفوظ، وفى مقدمتها كتاب (تأملات فى عالم نجيب محفوظ)، الذى كتبه محمود أمين العالم، الذى تعلمنا منه الكثير وتعلمنا كيف يصاغ الشكل وفقا للمضمون، وكيف يكتشف الشكل مضامين جديدة. ولا يغفل أحد أن نجيب محفوظ فى الستينيات كان مع الأجيال الجديدة، فى دعوتهم إلى التجديد، طبعا التجديد المقصود هنا يخص القصة القصيرة التى بدأ نجيب محفوظ فى الاتجاه إليها بعد ١٩٦٧، وطبعا كانت هناك أعراف مستقرة وشبه تأثير متبادل بينه وبين الأجيال. والمتأمل فى الرواية الجديدة فى مصر الآن يكتشف أن نجيب محفوظ فى الوقت الذى وصل فيه إلى شخصيات متجاوزة الواقع إلى المشاكل الكونية والفلسفية الكبرى، لا نجد مثل هذا الطرح فى الرواية الجديدة التى تهتم معظمها بالمشاكل الحياتية الواقعية، وأن الإسهام الكبير الذى ساهمت به الرواية الجديدة هو إسهام فى الشكل. أما المضامين الكبرى فكانت عند نجيب محفوظ الذى ساهم فى تجديد الشكل أيضا واستمر فى هذا التجديد حتى آخر أعماله فى نص (أصداء السيرة الذاتية)، ذلك العمل الذى يحتار القراء فى تصنيفه حتى الآن. كما يظل له الفضل فى الوصول بالرواية إلى آفاق المشاكل الكونية والقضايا الفلسفية الكبرى، كما فى (الشحاذ) و (الطريق). ولا أعتقد أن أحدا من الكتاب الجدد ـ بمن فيهم أنا ـ استطاع أن يكمل مسيرة نجيب محفوظ فى هذه الأزمات الوجودية الكبرى. قد يكون بعض الكتاب قد استطاعوا لمسها مثل (فساد الأمكنة) لصبرى موسى، لكن بلا اكتمال لشخصيات روائية كما الحال عند نجيب محفوظ، إذ شدنا الواقع بعد ١٩٦٧ إلى قضاياه، وأمسى إسهامنا الرئيسى فى التجديد الشكلى يحافظ على المضمون الواقعى فى النهاية.

أتحدى خروجه من نفسى

أحمد شمس الدين الحجاجى

ربما لن يعجبكم حديثى، فأنا أريد أن أتعرى بينكم، أن أعرى علاقتى بنجيب محفوظ، وأظن أن الاعتراف هو أهم طرق العلاج. وقبل أن أبدأ أقول:

١ ـ فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة.

٢ ـ فى ظل العدالة الحنون (فى ظل العدالة الحنون، فى ظل العدالة الحنون!) نطوى آلاما كثيرة فى زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة، وتمتلئ برحيق التوت، ويسعد بالألحان من لايفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء الصافية؟

ولو عدت للمقطع الأول، وقد حذفت منه كلمة، وهى التى تقول: «على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا». والحارة هى نجيب محفوظ، لكن مايكتبه نجيب محفوظ ليس الحارة. وليس نجيب محفوظ ابن الطبقة المتوسطة؛ بل هو ابن مصر الحقيقية. هذا الجزء الذى كتبه نجيب محفوظ فى (ملحمة الحرافيش) هو استخلاص الأسطورة، وإعادة بنائها، ليبنى لنا الأسطورة الحقيقية بأجزائها الثلاثة: التكوين، والوجود، والمصير، هذا الرجل أقول له: أنا لست حرفوشا، وأقول لكم إننى لم أكن حرفوشا فى يوم، ولن أكون حرفوشا، أما لماذا؟.. فهذه علاقتى بنجيب محفوظ.

وأما إنى لست حرفوشاً فذلك لأننى فى الحقيقة، لو لم أكن كاتبا، لكان هناك ثلاثة أشياء أصنعها، إما أن أكون مؤذنا فى مسجد أبى الحجاج، وإما أن أكون قاطع طريق فى الصعيد، وإما أن أكون تحت العلاج عند الأستاذ الجليل الدكتور يحيى الرخاوى.

تعلمت الكتابة دون معلم، وجدت نفسى أكتب، لأننى من بيت كاتب، ووجدت أخى يكتب، وأبى يكتب، لأن كل إنسان فى مدينتنا يكتب. وتصورت أننى العبقرى الأوحد لأن الكل يشير إلىّ. وقبل أن أرفع رأسى، أجد أمامى رواية (القاهرة الجديدة) ورواية (زقاق المدق) ورواية (خان الخليلى)، فتدمرنى هذه الروايات. وأنا لا أستطيع أن أكتب مايكتب، ولا أستطيع أن أكون نجيب محفوظ أبدا، ولكننى أريد أن أكون نجيب محفوظ الذى كاد أن يقتلنى، يتحدانى، هو الشخص الوحيد الذى أتمنى أن أكونه، ولا أستطيع! كتاب كثيرون عظماء قرأت لهم فى هذه الفترة، لم يصل إلى الأقصر - مدينتى - كتاب إلاو قرأته: رواية، شعر، قصص، ترجمات، كل ترجمات «دار الهلال» قرأتها، لكن نجيب محفوظ يقف متفرداً.

يكتبون ويقولون إنه أخذ الجائزة الأولى فى مجمع اللغة العربية. وهذا لايهمنى. ثم أسمع عن حصوله على جائزة نوبل، وأقسم بالله أنا لم أهتم بها لنجيب محفوظ أبدا، وحين أخذها لم أهتم بها، لأن نجيب محفوظ داخلى أقوى منى، أقوى من وجودى.

فى هذه الأثناء كان ينشر «الثلاثية» فى مجلة «الرسالة الجديدة» أولاً، وإذا بى أعايشها كلمة كلمة. ثم بعد ذلك جئت إلى القاهرة، وأنا أعرف أن نجيب محفوظ يجلس مع «الحرافيش» فى مقاهى القاهرة. لكننى لم أذهب إلى نجيب محفوظ، ولاأريد أن أقابله، لا أريد أن أفعل ذلك إلا بعد أن أصبح نداً له. طبعا ربما نرى الآن أن هذه بذاءة، إذا أخذناها فى عداد أن عمرى كله أصغر من عمر الكتابة فى نجيب محفوظ. لكن من أراد أن يصنع شيئا فليتحدّ، أنا أدفع أبنائى إلى التحدى.

قابلته صدفة ذات مرة، لكننى لم أكلمه. أنا أحبه، لكننى أكره سيطرته علىّ. وذهبت إلى أسوان ليتأكد لى أن عالمى هو عالم العنف والسرقة وقطاع الطرق والمتصوفة والآثار، عالمى هو الأسطورة، وليس الحارة التى خلقها نجيب محفوظ. ومع ذلك فقد كان أول شىء صنعته عندما وصلت إلى القاهرة هو زيارة زقاق المدق، وتعجبت كيف صنع من هذا الزقاق هذا العالم العملاق.

فشلت أن أكون قصاصا، زملائى كبروا، ونما فن القصة على أيدى من أعتز بهم. ولا أحارب الآن فى نفسى إلا نجيب محفوظ.

سافرت إلى الغرب، وكلما سألنى إنسان عن فن الرواية العربية أقدم له (زقاق المدق) التى كانت قد ترجمت ويأتى يوسف إدريس ويشارك فى الحضور، ولكن يوسف إدريس استطاع أن يخرج من إهاب نجيب محفوظ، وإذا بى أجد زملاء لى استطاعوا أن ينشروا أعمالهم. لقد خرجوا من نجيب محفوظ، وأنا غير قادر على أن أخرج وأن أنشر قصة.

وأختصر المسافة..«فى ساعة الأحزان»، أو قبل أن تأتى الأحزان، حاولت أن أكتب روايتى التى تصورت أنها لابد أن تقف بجوار نجيب محفوظ، وبالتالى أن تقف بجوار أعمال زملائى أيضا. فشلت منذ عام ١٩٧٥

إلى عام ١٩٨٤ـ كنت أكتب وأمزق ـ فى أن أكتب رواية واحدة أرضى عنها. وتوقفت عن كتابة الروايات التى كان أصدقائى يقولون إنهم يحبونها، وزملائى فى الجامعة لايعرفون أننى كاتب رواية.

ثم وصلت إلى أزمة كبيرة كادت تمزقنى تماما: ذهبت إلى أمريكا، ويوم ذهبت هناك إلى المكتبة، وجدت نفسى فى العذاب أكتب، كان أمامى أحد أمرين، إما أن أكره العالم وأفقد عقلى، وإما أن أكتب، فقلت لنفسى «أكتب وأنا أكره العالم»، ولكننى وجدت نفسى أحب العالم. لم يأت نجيب محفوظ فى حياتى طوال ستة أشهر، طيفه الذى كان يخاطبنى وأخاطبه، أحادثه، وأرى هذا الجمال وهذه المتعة. ليس بالضرورة أن أكون موجوداً. نجيب محفوظ موجود وعمله موجود. وإما أن تكتب لتقف بجوار هذا الرجل أو لا تكتب، لكن لايمكن أن تكره هذا الرجل.

وظللت أكتب فى داخل دائرة العذاب مدة ستة أشهر كاملة، الرواية التى لم أنجح فى كتابتها، لأننى لم أكن أريد أن أكون نجيب محفوظ. أردت أن أكون نفسى، أردت أن أنطلق من عذاباتى، وأن أخلق حيا جديداً، وأن أصنع علاجا نفسيا لمن يقرأ روايتى. من يقرأها فليشعر بسعادة وحب. كانت (سيرة الشيخ نور الدين) فوق جبانة الأقصر القديمة. فوق معبد الأقصر، فوق ساحة من تراث مصر القديمة. وعندما انتهيت من الرواية ـ وهى لم تنته فى أعماقى ـ خرجت لأقابل نجيب محفوظ. شعرت أننى أريد أن أقول له: «لقد كتبت الرواية التى أستطيع أن ألقاك بها». ذهبت إليه فى المرة الثانية وأنا أقصده، وليس بعفوية المرة الأولى. ولكن هذه المرة التى قصدته فيها، وبعد أن أعطيته الرواية قال لى إنه الآن لايقرأ. وهذا لايهم. إنما سيعطيها لمن يقرأها. وقال لى إن من يقرأونها سيجدون فيها مايريدون. فلاتخف على الرواية. لم أكن أخاف على الرواية حقيقة، كان كل ما أريده هو أن أكون شجاعا لأواجه نجيب محفوظ العملاق؛ أن أتصالح معه.

وأنا لست حرفوشا. هذه هى المرة الوحيدة التى جلست فيها مع نجيب محفوظ. فى الأيام السابقة كنت قد انتهيت من بحث عن «الأسطورة» فى (الحرافيش)، فأردت أن أعيد قراءتها، وعندما أردت ذلك وجدت أننى لم أقرأ (الحرافيش)، عشرمرات وأنا أقرأها، وفى هذه المرة أشعر أننى لم أقرأ (الحرافيش). كل كلمة تبنى أسطورة، الواقع أسطورة، والأسطورة واقع. هذا هو نجيب محفوظ الذى عندما نحتفل، نحتفل به هو، أما نوبل فهى لا تعنينى ولن تعنينى. لو أنهم لم يعطوا له الجائزة، فقد أخذ محفوظ حياتى كلها؛ ثلاثا وستين سنة، منها أربعون أو خمس وأربعون وهو فى أعماقى. وإذا لم يعطوا له الجائزة منذ خمسين عاما مضت، فليذهبوا إلى الجحيم، وإذا كانوا قد أعطوه الجائزة منذ عشر سنوات، فهم يصححون أخطاءهم. أعطوها أم لم يعطوها، فهو العملاق المتفرد الذى صنع فن الرواية فى عالمى. ولا أنكر أنى سعيد لأننى عشت عصر نجيب محفوظ، وليس عصر الرواية، هو عصر نجيب محفوظ، الحقيقى الذى نعيش فيه، لأنه علمنا الصدق، وعلمنا قداسة الكلمة، فهو أسطورة حين يكتب، وحين نلقاه وحين نحلم به، بل إنه أسطورة حتى فى الأطياف التى يحدثنا فيها.

في العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثانى)

دراسات، شهادات، مناقشات

كيف قرأتُ نجيب محفوظ

إدوار الخراط

أسلوب نجيب محفوظ فى مرحلته «الواقعية» وحتى (أولاد حارتنا) يعتمد على أن يقدم بين يدى عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية، لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسيا للمكان والموقع بكل جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر شرطة، ثم ينفض يديه تماما من ذلك، ويتتبع الشخصية فى مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل فى الوصف ودقة فى التصوير. وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائح بعضها ببعض. إنه، إذن، لا يعمد إلى المزج العضوى الحى بين الداخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو بيئاته رسماً يضع له الخط بعد الخط فى دقة هندسية ـ بل آلية ـ بالغة، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص، وإذا نحن أمام شخصية مجردة من الحواشى الواقعية، وإذا نحن نتّابع حوارها النفسى أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذهن شئ من هذا الوصف التسجيلى الذى أرهق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وإنما نتعرف إلى دخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها، لا من عوارضها الخارجية، وإذا بالواقعية تهزم نفسها ويفوتها غرضها، وإذا هناك انفصام حقيقى فى الأسلوب بين أجزاء العمل الفنى، لكنه انفصام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها فى نهاية الأمر؛ لأنه يؤكد الأنماط الرئيسية، و يبرز هيكل الصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضىّ العابر المتحول.

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة، ظاهرة الشمول الذى يسعى إلى أن يمد أسبابه على كل شئ، واتساع رقعة العمل الفنى اتساعا شاسع المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشخوص والمواقف، سواء كانت جليلة أو تافهة وتسلسلها فى احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلها بنغمة واحدة سواء نبرة هادئة بعينها تتناول عمل

ركوب ترام أو عملية إجهاض، وتسرد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبتعث مأساة حب مدمر أو انهيار مدوّ لصروح حياة كاملة. هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه، تأتى على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا «التسطيح» فى العلاج، مقرونا بالاتساع العريض فى الرقعة الكلية للوحة، يكاد - وحده - يوحى بموقف الكون نفسه من الإنسان فى مواجهة محايدة صامتة لا تبالى، ويكاد يشف، بأسلوب البناء وحده، عن موقف الكاتب نفسه من الكون، ويقينه بأنّ العالم فى الجوهر لا يبالى بالإنسان شيئا، تستوى عنده صغائر حياته وكبائرها. ومن ثم يتسلل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذى يخامر كل ركنٍ فيه، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكل فى نفَس واحد متعادل النبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً فى الوزن إذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسعادات المحلقة والنشوات الثملة، سواء بسواء، فى كفتى ميزان هذا العالم اللتين لا ترجّح إحداهما الأخرى.

يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظى الذى يتبناه نجيب محفوظ فى تلك المرحلة، فنحن نجده يقول:

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التى أقدمها فى حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعى فى هذا الوقت الذى كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى. والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبا مع تجربتى وشخصى وزمنى. وأحسست أننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد.

أما هذا الأسلوب «الكلاسيكى» الذى يعنيه نجيب محفوظ، فهو أسلوبه القديم المعروف برصانته ورسوخه، يذكّر المرء بقدامى كتاب العرب، هو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية المأثورة والإيماءات الشخصية الأصيلة، هو أسلوب بطيء متين المفصل، نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلى وشدة أسرها، هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفق ماء الحياة ولا توثب نبضها الحار. وما من شك أن لالتزام الفنان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التى يعانيها - ونعانيها معه - فهذا البطء والثقل فى الإيقاع يتساوق بالضرورة مع التشاؤم والقدرية التى تخامر كل أعماله فى تلك المرحلة: وهذه الدقة «الكلاسيكية» فى وصف الكلمات تتناغم على نحو أصيل مع الدقة فى الرصد والبناء. ومع ذلك، فالأمر الغريب - الأمر الذى ينقذ العمل من السقوط فى هوة الرتابة النهائية - هو انعدام التوازن فى البناء الأسلوبى للعمل كله..فالكاتب يسهب فى بعض المواضع إسهابا لا يكاد يطاق معه المزيد، وقد يكون إسهابا فى غير الجليل من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثم ينتقل بنا، فى مسائل أشد خطرا وأفدح وزنا، نقلات فجائية إلى الإيجاز الذى يلم بالموقف فى عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة. ولا نتيجة لهذا النهج فى البناء إلا أن يشيع القلق فى نفس القارئ، قلقا لا يتأتى عن مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترتب على طريقة توزيع الوزن، فى بناء العمل، على مواضعه المختلفة.

إن فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب فى أثقاله من حيل الفن البارعة. وسواء هنا جاءت عن قصد أو عن عفوية، فإن أثرها المحتوم هو القلق الذى يبدد ملالة الوصف ورتابة السرد، أو هو القلق الذى يهدف الكاتب إلى التسلل به إلى أعماق قارئه، القلق الذى يوقظ فى القارئ انتباهاً متحيراً يتفق مع مضمون العمل الفنى نفسه، ويضاف بحيلة فى البناء إلى القلق المقصود من هذا المضمون، والحيرة أمام المسائل التى يثيرها.

ولكن تقليب النظر فى أسلوب نجيب محفوظ - فى هذه المرحلة - لابد أن يدعو إلى التساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظية تقريبا، التى تتراص فى كتاباته. وقد كان بوسعه

فى ظنى أن يتخفف منها أو أن يتفاداها أصلاً، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التى لاحياة فيها تقف جامدة فى أحرج المواقف وأدعاها إلى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحى.

لم أهتد فى تفسير ذلك إلا لشئ واحد أحسسته بمعاناتى، هو أن لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيرا وظيفيا هو تأثير المخدر أو المسكن، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنها، فهى لا تروع سواء بجدتها أو حيويتها أو بغيابها وبالفراغ الذى تحسه عند افتقادها، بل هى تسمح للذهن أن يمر عليها دون أن يتوقف، كما يكون من شأنه أن يتوقف فى الحالتين، ومازال الذهن مشغولاً بالحدث الذى تشير إليه هذه القوالب، وللخيال مطلق الحق فى أن يستند إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتز بها، الحواس لا ترتج بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد. لكن الحواس أيضاً لا تستشعر فقداناً ولا يستلفتها الفراغ والنقص، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقِر على هونها، أن تثبت فى الوجدان على مهل. وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أيسرها، وبذلك يسكّن الكاتب من نفرتنا ويروّض العقل على المطاوعة والتصديق.

ولكن الإرهاصات بالأسلوب «الحديث» تفاجئنا عند نجيب محفوظ، فى أعماله اللاحقة وهى تومئ إلى ما سوف يتمخض عنه فى مرحلته الأخيرة، تفاجئنا عنده فى الأحلام والكوابيس وهذيانات الحمّى والحوار الداخلى المنساب عند شخوصه فى (السراب) و(خان والخليلى) و«الثلاثية»، وفى خاتمة (بداية ونهاية)، ثم تصل إلى ذروتها فى (اللص والكلاب) و(السمان والخريف)، وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية خاصة فى إيجازها وتركيزها، وإذا هو يتبنى الأسلوب النفسى «الحديث» فى الربط بين الذات والموضوع، وصهرهما معا فى كيان واحد سريع النبض، موجز الإيحاء خاطف الضربات متحلل من زمت القوالب وسيطرة قواعد المنطق الجامدة، لايبلغ فى ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف ـ وما أظنه كان يسعى إلى ذلك ـ ولكنه ينفرد بسمات شخصية خاصة.

عالم نجيب محفوظ الذى ألفناه حتى نهاية «الثلاثية»، ولقينا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية سوف يمر بعد ذلك بمرحلة جديدة فى تطوره المفاجئ، وينكشف لنا فى ضوء غريب أشد تركيزا ويسفر لنا عن وجه جديد.

وقد بدأ هذا التغير فى (أولاد حارتنا). وقال الكاتب عندئذ:

كنت فى الماضى أهتم بالناس والأشياء، ولكن الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لى، وحلت محلها الأفكار والمعانى.. وأصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع.

وهو يسمى هذه المرحلة بالواقعية الجديدة؛ إذ يقول:

تستطيع أن تقول إننى فى المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لاتحتاج إطلاقا لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة من الحياة.. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس تطورا فى الأسلوب.. بل تغيرا فى المضمون. الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة فيها وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما فى الواقعية الجديدة، فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها.

وأيا كانت صحة التسمية التى يطلقها الكاتب الكبير على أعماله فى مراحله الأخيرة، وأيا كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية، فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها على وجه التحقيق. ولكننى مازلت أرى فى «واقعيته التقليدية» ظاهرةً فنية أخطر من مجرد أن تكون «صورة للحياة»، وأرى وراءها «أفكاراً ومعانى» هى أعمدة الهيكل منها، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية، ونماذج أسطورية أو قالبية تحكمها جميعا قدرية صارمة محتومة ومرسومة سلَفا.

الحرافيش*

توفيق صالح

بعد عودتى من فرنسا حيث كنت أدرس السينما هناك، حاولت أن أشاهد كل الأفلام التى أنتجت أثناء غيابى عن مصر. فكنت أذهب إلى دار عرض «أوليمبيا» وغيرها من الدور الصيفية التى تعرض أفلام المواسم السابقة. وفجأة أثناء هذه المشاهدات، وجدت فيلما مختلفا فى بنائه عن كل الأفلام التى أنتجتها السينما المصرية، والتى أعرفها، فأعدت مشاهدة الفيلم مرة أخرى، وعرفت أن كاتب السيناريو شخص اسمه نجيب محفوظ. وفى الأسبوع نفسه شاهدت فيلما آخر أيضا يتميز بذلك البناء المختلف، ويتلمس فيه المشاهد ذلك البناء المرهف لموضوعه. فالسينما المصرية كانت موضوعاتها كلها عبارة عن سرد درامى، حدث يؤدى إلى حدث، مثل الحدوتة. أما هنا فالوضع مختلف، فهناك كاتب يبنى معماراً مختلفا، وعنده «موضوع» يتشكل من خلال شخصيات وأحداث. وتعجبت واندهشت وطلبت من أحد الأصدقاء السينمائيين أن يعرفنى على نجيب محفوظ، وعندما سألته: من هو نجيب محفوظ، قال لى: «ده راجل كاتب كده على قده»! المهم أننى وصلت إلى نجيب محفوظ، ولم أكن أعرف أنه كاتب، أو أنه نشر كتبا من قبل. وبدأت أحضر جلسات كازينو «الأوبرا» صباح الجمعة من كل أسبوع. وخلال هذه الجلسات الأسبوعية، تفتح لى أفق لم يكن على البال، وطلبت من نجيب محفوظ أن يدلى برأيه فى معالجة سينمائية كنت قد كتبتها لإنجاز أول فيلم لى، واقترحت عليه أن نكتب السيناريو معا. وقرأ ما كتبته، لكنه طلب أن يعيد كتابة هذه المعالجة مرة أخرى، ووافقت. وفوجئت به بعد أسبوع يأتى ومعه تسع ورقات، تتضمن سطورها المعالجة الجديدة، التى حرص فيها على الأحداث نفسها والقصة نفسها، ولكن من خلال عالم آخر، لا علاقة له بالعالم الذى كتبته. ربما تضمنت الشخصيات التى كتبتها بعض الدلالات أو الرموز لأفكار معينة، لكن نجيب محفوظ أبدع شيئا آخر،

وشخصيات أكثر مصرية، لحارة لم أعش فيها ولم أعرفها أبداً. وعندما أعود لقراءة المعالجة التى كتبها نجيب محفوظ، أجدها جميلة، وأحداثها مشوقة. واتفقنا بعد ذلك على العمل معا. وقبل بداية العمل أخذنى نجيب محفوظ من يدى، مثل الأخ الأكبر الذى يحرص على أن يرى أخيه الأصغر ذلك الكنز من العوالم التى لم يكتشفها غيره، فشاهدت معه زقاق المدق، واستمعت إلى شرحه لى عن معالم الرواية والحارة وأماكن الشخصيات، على اعتبار أننى قرأت (زقاق المدق) ـ ولكنى لم أكن قد قرأتها بعد، وقد قرأتها بعد ذلك ـ وسار معى فى شارع المعز، وبين بيوت أقاربه. فى هذه الفترة كانت روايته (بين القصرين) قد بدأت تظهر فى مجلة «الرسالة الجديدة» التى كان يصدرها يوسف السباعى. حكى لى نجيب محفوظ عن أهله وعن أصدقائه، وأين عاش، وأين كان يلعب. وبعدما قرأت الرواية، إذا بى أجد نسيجاً روائياً ومعماراً فريداً لا علاقة له بالحارة التى شاهدتها، فهى حارة لا طعم ولا شخصية لها، على الأقل فى نظرى، لكن نجيب محفوظ خلق منها عالماً له دلالات ورموز. وبالطبع كان هذا أول درس تعلمته فى عملية الخلق والإبداع الفنى.

أنجزنا سوياً فيلم (درب المهابيل) وفشل الفيلم فشلاً ذريعاً، وانقطعت علاقتى بنجيب محفوظ بعد هذا الفيلم، ولا أستطيع فى هذه الفترة أن أقول عنه إنه صديق أو زميل. وظل هذا الوضع مدة سنتين على الأقل، إلى أن دعانى محمد عفيفى ـ رحمه الله ـ ذات يوم للسهر معهم يوم الخميس، فذهبت لأجد مجموعة من الناس، كان نجيب محفوظ من بينهم. وفى هذه الجلسة يجتمع عدد ممن ينتمون إلى التيارات الفكرية المختلفة فى المجتمع المصرى فى هذه الفترة، مما جعلها جلسة لتبادل الآراء والمشاكل والأخبار عما يحدث فى المجتمع خلال أسبوع، وطبعاً لا يخلو الأمر من سخرية لاذعة ونكات عن ما يحدث فى مصر فى تلك الفترة التاريخية، وضمت هذه الجلسات أناساً معروفين مثل عادل كامل ومحمد عفيفى ونجيب محفوظ، وأناساً آخرين لم يسمع عنهم أحد. وفى هذه الجلسات بدأت علاقتى من جديد مع نجيب محفوظ.

ومن قرأ رواية (ثرثرة فوق النيل) يمكن له أن يتخيل هذه الجلسات التى يتبادل فيها الحرافيش أحاديثهم، هذا طبعاً بعيداً عن النسيج الفنى الرائع الذى صنعه نجيب محفوظ فى هذه الرواية، كما أؤكد أن هذه الجلسات كانت خالية من السيدات ومن الحشيش الذى عرفته الرواية. فقط هى جلسات حرفوشية، وبعد أن ننتهى منها كنا نخرج فى سيارة عادل كامل ـ الثرى الوحيد فينا ـ بعد منتصف الليل، لنخترع أى نوع من المغامرات، التى احتفت بها الرواية فى الجزء الأخير منها. وطبعاً لم نقتل أحداً، لكننا كنا «آخر شقاوة» وكل واحد منا كانت له شقاوته الخاصة به.

طبعاً، بعد أن كبرنا فى السن، لم نعد نقدر على هذه المغامرات، ولم نعد نقدر على السهر، لكننا كنا نذهب للسياحة فى الطرق والأماكن الهادئة، طريق سقارة أو غيره، ونسمع أغانى عبدالوهاب القديمة وأم كلثوم، أو سيد درويش، وغيرها من الألحان الحبيبة التى تتضمن ذكرياتنا وطفولتنا.

والواضح أن نجيب محفوظ، رغم سنه، كان يستطيع أن يتذكر متى سمع هذه الأغنية أثناء ترديد أمه لها، أو أغنية أخرى كان يغنيها هو والأطفال فى الحارة، رغم أن هذه الأغنيات لم تطبع فى أسطوانات، ولم يوجد وقتها راديو أو تليفزيون، أو أى وسيلة لنشر الأغنيات، فكيف كان يعرفها ويحفظها؟

وقد حكى لى نجيب محفوظ أن والده كان يصطحبه فى شهور الصيف إلى مسارح روض الفرج، التى يعيد فيها بعض المطربين الهواة أغانى السنة الناجحة، ولذلك استطاع أن يحفظها.

الشئ الآخر الذى أود أن أذكره عن الحرافيش هو أننا كنا نتنقل من بيت إلى بيت فى سهراتنا، ولأننى كنت الوحيد فيهم بلا زواج، فكان اجتماع الحرافيش عندى بصفة دائمة. أيامها كان نجيب محفوظ يحرص على وضع الراديو بجانبه تحت الكرسى، ليسمع أم كلثوم فى ظل حمية المناقشات التى نتبادلها فى هذه

الجلسات. وعندما أسأله: كيف تسمع أم كلثوم مع كل هذه المناقشات؟ كان يرد أنه يسمعها بعقله الباطن!

وكان يجتمع فى هذه الجلسات أصناف مختلفة من التيارات وأصحاب وجهات النظر المختلفة، وكان جيرانى يشكون دائماً من الضجة التى تحدث لساعات طويلة فى شقتى. ولا تخلو هذه المناقشات من سخرية ولا من النكات الكثيرة، ولا أظن أن هناك جلسة شبيهة بهذه الجلسات، تحتوى على هذا القدر الكبير من الإضحاك، ويكفى أن يتبارى محمد عفيفى ونجيب محفوظ فى التقاط السخرية وصناعتها.

هذا المناخ، الجاد والساخر معا، كان سمة من سمات عالم «الحرافيش» منذ تكونها. لقد تكونت الحرافيش فى الأربعينيات بمناسبة حصول كل من نجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف جوهر على جائزة المجمع اللغوى عن أعمال لهم. تقابل الثلاثة بعد أن قال عادل كامل لنجيب محفوظ: «نحن مجموعة من الشباب نلتقى كل يوم خميس، نتحدث فى الأدب ونناقش أحوال الدنيا»، ودعاه لحضور إحدى هذه الجلسات، ومن هنا كانت نواة الحرافيش التى ضمت ـ فيما بعد ـ مجموعة منها بعض المعروفين أو المشاهير، مثل أحمد مظهر، وبعض آخر من غير المعروفين إعلاميا. هذه الجماعة التى تكونت نواتها فى الأربعينيات، استمرت فيما بعد، وتغيرت من فترة لأخرى؛ حيث كان ينضم إليها أعضاء جدد أو يختفى بعض أعضائها، ولكن الجماعة نفسها ظلت ثابتة. إن استمرارية لقاءات الحرافيش كانت ملمحا آخر من ملامحها.

فى هذه اللقاءات المستمرة كل خميس، فى كل الأحوال الطيبة والمؤلمة، وخلال زمن طويل حافل بالأحداث التاريخية المتغيرة.. كان كل ما يحدث يصبح مثار نقاش بيننا. لم يكن يجمعنا موقف موحد، ولكن لقاءاتنا كانت تتسم بأقصى قدر من الحرية فى النقاش. وخلال ذلك كله، تأثر كل منا بالآخرين، وأثر فيهم.

إن نجيب محفوظ فى كل كتاباته كان يبدأ من حياته أو من حيوات تتصل بها، والنقطة الأولى فى أغلب أعماله تبدأ من حياة حقيقية ترتبط به أو بمن عرفهم، ومن هؤلاء من انتمى إلى الحرافيش. فبجانب (ثرثرة فوق النيل) ـ التى أسرت إلى صلتها بالحرافيش ـ فإن مناقشات وتجارب وحيوات أعضاء الحرافيش قد تسللت إلى عدد من أعمال نجيب محفوظ، بل إن رواية (الشحاذ) تكاد تكون استلهاما من حياة واحد من أعضاء الحرافيش، وإن كان هذا الاستلهام مبنيا على موهبة نجيب محفوظ وعلى خياله، وقدرته على إعادة صياغة الوقائع، إلى حد خلقها من جديد.



مقاهى نجيب محفوظ

جمال الغيطانى

للمقاهى فى حياة نجيب محفوظ شأن عظيم.

وعلى امتداد أكثر من ثلاثين عاماً، منذ أن عرفته، ولقاءاتى به فى المقاهى. باستثناء أوقات قصيرة كنت أصحبه فيها خلال مشيه اليومى من منزله إلى مكتبه فى مبنى التليفزيون، عندما كان يعمل مستشاراً لمؤسسة السينما. كان ذلك بين عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وعام ألف وتسعمائة وستة وستين. وخلال جولاتنا فى القاهرة القديمة، التى تكررت فى السنوات العشر الأخيرة.. فيما عدا ذلك كانت لقاءاتنا بالمقاهى، وأبدأ أولا بالمقاهى التى عرفته شخصياً فيها.

كان مقهى «الأوبرا» الأفرنجى الطابع أول مكان نلتقى فيه معا. كان ذلك فى بداية الستينيات. حيث اعتاد عقد ندوته الأسبوعية كل يوم جمعة من العاشرة صباحاً وحتى الواحدة ظهراً. دخلت إلى هذه الندوة عام ألف وتسعمائة وستين، وكانت مستمرة منذ عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين، ولو أن مناقشاتها دونت لكانت سجلاً أمينا لحياة مصر الثقافية وتطورها. كانت ندوة جادة، يحضرها عدد كبير من الأدباء، وفيها تبلورت أول ملامح جيل الستينيات. مازلت أذكر تلك الأيام، عندما كنا نشارك فى النقاش، ثم نخرج معا قاصدين سور الأزبكية ونواصل الجلوس بأحد المقاهى الشعبية.

فى عام ألف وتسعمائة واثنين وستين توقفت ندوة الأوبرا بعد أن تدخل الأمن وقتئذ. وبعد عامين استأنف نجيب محفوظ الندوة فى نادى القصة لأسابيع قليلة، ثم انتقل إلى مقهى سفنكس الذى كان يقع أمام سينما

راديو، ثم تحول المقهى إلى معرض للأحذية. فانتقل إلى مقهى ريش. وانتظمت الندوة إلى سنوات قريبة. فجأة قرر صاحب المقهى أن تكون إجازته يوم الجمعة، وبدأ في إغلاقه!! عندئذ انتقل «الأستاذ» إلى كازينو قصر النيل. طبعا، مع الزمن تغير الرواد، واختلفت الموضوعات المطروحة للنقاش حتى إننى لأعجب أحياناً من صبره وقوته على التحمل. وطول باله، إنه يصغى طويلا وقد يشارك فى النقاش بكلمات محدودة، أو ينطق تعليقا ساخرا تعلو بعده الضحكات. ونجيب محفوظ من أسرع الخلق بديهة، وقدرة على «القفشة» كما يقولون فى مصر.

فى السنوات الأخيرة عرف طريقه إلى مقاه ملحقة بالفنادق، بدأ ذلك بعد توقفه عن الكتابة تقريبا.

ظلت علاقتى بالأستاذ عبر الندوة الأسبوعية حتى منتصف الستينيات عندما سمح لى بالتردد على مقهى «عرابى» فى العباسية، وكان ذلك تطورا فى علاقتى به. فى مقهى عرابى كان يلتقى بأصدقاء الطفولة، أولئك الذين ظل على علاقة بهم لم تنقطع قط حتى أدركتهم المنية واحدا بعد الآخر، خصص لهم مساء الخميس من كل أسبوع. فى هذا المقهى رأيت جوانب جديدة من شخصيته. كان يبدو على سجيته أكثر، يستعيد معهم ذكريات الطفولة، ويبدو أكثر مرحاً. وأستطيع القول إن كثيراً من الشخصيات الحية التى عرفتها بهذا المقهى دخلت عالمه الروائى وعرفت الخلود.

فى مقهى عرابى شهدتُ مولد إحدى رواياته. كان ذلك عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين، عندما رأينا رجلا أشيب الشعر، جاحظ العينين، غريب الحضور، أصابع يديه نحيلة طويلة. دخل بصحبة أحد أبناء المنطقة، وأبدى الخادم اهتماما خاصا به، ثم أحضر رقعة الشطرنج ورص الرجل القطع وبدأ اللعب. مال الأستاذ علىّ متسائلا عن شخصية القادم الجديد. من الواضح أنه لفت نظره بشكل ما.

سألتُ فقيل لى الاسم. عدت إلى الأستاذ لأخبره أن هذا الرجل هو اللواء حمزة البسيونى المدير السابق للسجن الحربى الرهيب. وأطال الأستاذ النظر. فى تلك اللحظات ولدت رواية «الكرنك» الشهيرة.

* * *

فى صيف ألف وتسعمائة وسبعة وستين طلب منى أن نلتقى فى مقهى «الفيشاوى»، أحب المقاهى إلى قلبه، الذى أمضى فيه ساعات طويلة خلال أيام شبابه. كان يزوره يوميا ليدخن النرجيلة، هذا الصديق الصامت كما يسميه. خاصة خلال فترة عمله فى قبة الغورى. كان من أصحابه القدامى فى الفيشاوى عم إبراهيم. رجل قصير القامة، ممتلئ قليلاً.، ضرير، يبيع الكتب وكان مشهوراً فى الحسين بطول لسانه وظرفه، وقدرته الرهيبة على إتقان فن القافية. الوحيد الذى كان يهزمه.. هو نجيب محفوظ نفسه، كان ذلك أيام الشباب.

ذهب عم إبراهيم إلى الأبد، وكذلك مقهى الفيشاوى الذى لم يتبق منه إلا جزء صغير.

ثمة مقهى آخر، صغير جداً، داخل سوق «الحمزاوى»، تظلله تكعيبة عنب، اعتاد الأستاذ التردد عليه بمفرده. مقهى حزين، معزول، موحى بالتأمل، مازال موجودا. وبقايا تكعيبة العنب لاتزال ممتدة.

حدثنى الأستاذ عن مقهى قديم لم أعرفه. مقهى «سى عبده» الذى وصفه فى «الثلاثية». كان يقع تحت الأرض، ثم أزيل عندما بنت الأميرة شويكار المنازل الحديثة فى خان الخليلى، خلال الثلاثينيات، ذات الطلاء الوردى التى وصفها الأستاذ بدقة فى روايته (خان الخليلى).

فى الإسكندرية ارتبط بمقهى «بترو». كان يجلس فيه إلى جانب الراحل توفيق الحكيم، والآن انتقل إلى عدة مقاهٍ أخرى ملحقة بفنادق تطل على البحر.

من المقاهى استوحى نجيب محفوظ شخصياته التى أبدعها فى عالمه، ولم يكن مكانا لقضاء الوقت، إنما كان محوراً للصداقة، وللعلاقات الحميمة، والأنس والمودة.. هذا ما قاله لى الأستاذ يوما.

عندما أتم عامه الثمانين، طلب منى أن نمضى إلى الجمالية. صحبته كما اعتدت. حرصت على أن أتبع خطاه حتى لا أرهقه، فالعملية الجراحية لم يمضِ عليها بعد شهران. كان يتوقف أمام المقاهى التى اعتاد الجلوس فيها ويترقرق وجهه بمعانٍ شتى.

ترى.. ماهى؟ هذا ما لا نجد إجابة عنه إلا فى رواياته.

* * *

فى عام أربعة وتسعين وقع حادث مهول كان علامة.

عند خروجه من البيت، فى تمام الخامسة عصراً، ليذهب إلى مقهى وكازينو قصر النيل، تقدم منه شاب فى الثانية والعشرين من عمره، حصل على دبلوم صنايع، ينتمى إلى تنظيم متطرف، وتظاهر بأنه يريد مصافحته، وغرس سكينه فى عنق الشيخ الكبير. التفاصيل معروفة ومؤلمة، وقد قدر لى معايشتها منذ اللحظات الأولى للحادث، وأظن أن أيام إقامته فى مستشفى الشرطة التى امتدت إلى شهرين من أصعب مراحل حياته.

لن أنسى أبدا يوم خروجنا معه إلى فندق «مينا هاوس» فى الهرم، أول خروج بعد الحادث. لكم خرجنا معاً، لكن الوضع اختلف بعد الحادث. فالحركة لابد أن تتم فى ظروف معينة. لابد من ملازمة الحراسة المشددة له. عربة للشرطة أمامه وأخرى خلفه، هو الذى عاش طوال عمره ضد هذه المظاهر. أما اللقاءات فيجب أن تتم فى أماكن مغلقة. لقد انتهى زمن المقاهى التى اعتدنا الجلوس فيها. ولحسن الحظ أنه تكيف مع الظروف الجديدة، الأصدقاء المقربون وزعوا أيام الأسبوع، بحيث يتولى أحدهم صحبته يوماً محدداً، وكان من نصيبى يوم الثلاثاء، حيث نلتقى فى سفينة نهرية راسية بالنيل. خصص صاحبها غرفة مغلقة نجلس فيها إلى الأستاذ. الروائى يوسف القعيد، وصديق للأستاذ اسمه زكى سالم من رواد ندوة قصر النيل، التى كانت، وآخران هما عماد العبودى وحسن ناصر، وكلاهما من رجال الأعمال. وخلال هذه الجلسة نتحدث عن الوقائع والأحوال الراهنة، ونقرأ للأستاذ نصوصاً أدبية بعد أن وهن نظره ولم يعد يمكنه القراءة. ونَحِنّ دائماً إلى الزمن القديم، الجميل.



عرفنا حياتنا من خلاله
ولم نعرف حياته

سمير فريد

أريد أن أتحدث فى ثلاث نقاط: الأولى عن جائزة نوبل، والثانية عن تجربتى الشخصية، والثالثة عن نجيب محفوظ والسينما. وفيما يخص النقطة الأولى، ففى أول تعليق صرح به نجيب محفوظ بعد إعلان فوزه بجائزة نوبل ـ وهو التعليق الذى خرج منه بشكل تلقائى وعفوى ـ قال: «كان هناك طه حسين وتوفيق الحكيم وكثيرون يستحقونها قبلى». وأعتقد أن مرد هذا التعليق لا يرجع إلى التواضع الجم الذى عرف به نجيب محفوظ، لكنه حقا كان يعنى هذا الكلام بالفعل. وأتذكر أن أول مقال كتبته فى اليوم التالى لإعلان فوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة، قلت فيه إن جائزة نوبل هى التى فازت بنجيب محفوظ وليس العكس. وأنا أيضا لم أكن أجرى نوعا من المبالغة أو التقليل من قيمة جائزة نوبل، لكن هذا المعنى هو الذى قصدته بأن الجائزة هى التى فازت بنجيب محفوظ، وأحسنت إلى سمعتها، إذ لا يعقل ولا يصدقه منطق أى مثقف فى العالم، مهما كانت لغته أو ثقافته أو موقعه الجغرافى، أن يمر قرن كامل من تاريخ جائزة نوبل، دون أن يفوز بها فى إحدى السنوات أديب يكتب بالعربية يستحقها عن جدارة.

ومثل هذا التصرف يسيئ إلى الجائزة، ولا يسيئ إلى الثقافة العربية. ولذلك، جاءت هذه الجائزة لتحدث نوعا من التوازن فى قرارات الذين يمنحونها.

أما مسألة الجوائز عامة، فقد أصبحت كالوباء. وأنا كناقد سينمائى أحس بهذا الوباء بشكل أكبر مما يحدث فى الأدب، مما جعلها فى مجال السينما وباء حقيقيا، ترفع ما لايستحق، وتخفض، وأمسى الناس

يعتبرونها مقياسا من مقاييس التفوق الأدبى أو التفوق العلمى أو التفوق الفكرى. وللأسف، أصبحت هذه المقاييس شائعة لدى كل الناس، العاديين والمثقفين منهم على السواء. وبالقطع أنا أعنى كلمة الوباء هنا ومعناها. ففى تاريخ جائزة الأوسكار نجد أن ممثلا وفنانا بحجم شارلى شابلن لم يحصل عليها، وإينشتاين لم يحصل هو الآخر عليها، بل لم يحصل على أية جائزة فى حياته، وهو الذى أسس وصنع لغة السينما التى يتدارسها العالم كله الآن. وأذكر هنا مقولة المخرج السينمائى الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا، وهى مقولة جميلة رددها عام ١٩٧٩ أثناء تقديمه لفيلم عن حرب فيتنام من إخراجه فى مهرجان كان. كان المسؤولون عن المهرجان قد قالوا له: «إنك عرضت هذا الفيلم من قبل. وحصلت على الجائزة الكبرى، وليس من المعقول أن تعرض الفيلم مرة أخرى فى المسابقة نفسها، لأنه فعلا إذا عرض سيحصل على الحكم السابق وهو أنه أحسن فيلم». فقال تعبيره الجميل جدا بأن جميع الأعمال الفنية والأدبية فى التاريخ، مشتركة فى مسابقة واحدة، هى مسابقة مع الزمن.. منها ما يبقى ومنها ما تهمله الأيام. وهذا أمر صحيح. فالأعمال الحقيقية تشترك فى مسابقة واحدة، والجائزة التى تحصل عليها هى البقاء، مثلما بقيت حتى يومنا هذا موسيقى سيد درويش، وهذا أمر مذهل أن تبقى موسيقى تم تأليفها فى أوائل القرن حية، حتى نهاية القرن ذاته، وكلما حدثت حادثة فى مصر، سلبية أو إيجابية، محزنة جدا أو مفرحة جدا، تطل علينا موسيقى سيد درويش، الذى لم يعش أكثر من ٣٢ سنة، وكل إبداعه كان فى السنوات الست الأخيرة من حياته بعدما انتقل إلى القاهرة. ولابد أن نتذكر هذه المعانى ونحن فى احتفالنا هذا بمرور عشر سنوات على جائزة نوبل، وأن نضع الجائزة فى حجمها وفى قيمتها، وأن ندرك العلاقة الصحيحة بين الجوائز و الإبداع الفنى و الأدبى بشكل عام.

وفيما يتعلق بتجربتى الشخصية فى العلاقة مع نجيب محفوظ، فأنا أنتمى طبعا إلى جيل الستينيات وفى هذه الفترة نشأت فيها وتكون وعيى. وأعتقد أن هذا الجيل كان محظوظا، بعيدا عن تعاسة ما بعد ١٩٦٧. لكن هذا الحظ الحسن رأيته ـ على الأقل فيما يتعلق بى ـ فى كونه عايش أساتذة كبار، هم أعلام مصر فى القرن العشرين، لحق بهم قبل أن يتوفاهم الله أو يموتوا بالقهر أو بالهجرة أو بأشكال أخرى.

فأنا مثلا درست التاريخ فى المرحلة الثانوية على يدى معلم التاريخ وهو يونان لبيب رزق، فى مدرسة «خليل أغا» الثانوية، وكان رئيس قسم التاريخ وليم سليمان قبل أن يحصل على الدكتوراه. وكان مدرس اللغة العربية الناقد المعروف أنور المعداوى. وأعتبر هذا حظا سعيدا للغاية، وبالطبع لا يقتصر هذا الحظ على شخصى وحدى، ولكنه حظ سعيد لجيل بأكمله. وبعد مرحلة التعليم الثانوى لحقت بأساتذة فى الجامعة من نوعية محمد مندور وصقر خفاجة ومحمد القصاص وغنيمى هلال و يوسف مراد.. وغيرهم.

ومن بين الأشياء التى أريد الإشارة إليها هنا، أننى أردت أن أكون مثقفا وأديبا، وأرشدنى أنور المعداوى فى هذه السن المبكرة إلى قراءة نجيب محفوظ، وهذا ما وفر علىّ الكثير من الوقت والجهد، وجاءت هذه القراءة الرشيدة بشكل صحيح ومنهجى، ومرتب حسب صدور الأعمال. وأنهيت على يديه قراءة نجيب محفوظ كاملاً، قبل أن أنتهى من المرحلة الثانوية. وطبعا أنا أورثت ابنى قراءة نجيب محفوظ، وفى العمر نفسه الذى عرفته فيه، لأننى فى الحقيقة أدركت شيئا مهماً، لا يقف عند حدود الأدب وروعة العمل الروائى وقيمته وجمال لغته وبنائه، لكننى أدركت مصر ، وأردت أن يعرف ابنى هذا الإدراك، ويتعرف على وطنه ومجتمعه وناسه من خلال نجيب محفوظ. فأعماله هى التى تكشف عن ماهية هذا المجتمع، وطبيعته وم

يتكون. ومن هم الأشخاص الذين يعيشون فيه، وكيف يفكرون، وما تركيبة المواطنين.. وإذا أراد أى فرد أن يعرف الإجابات على هذه الأسئلة، فما عليه إلا أن يقرأ نجيب محفوظ، وسيجدها فى أعماله، التى أراها مهمة جدا فى مراحل تكوين الفرد، وهى المرحلة الثانوية، وليست الجامعة كما يشاع، لأن المرحلة الثانوية أكثر تأثيرا وأقوى فى تكوين الفرد.

وفيما يتعلق بعلاقة نجيب محفوظ بالسينما، فأراها علاقة مركبة جدا، وللأسف لم تدرس هذه العلاقة الدراسة الجيدة والكافية، فقط تمت دراستها فى حدود العلاقة بين الروايات والأفلام، كما فى كتب المخرج والناقد هاشم النحاس، التى أعتبرها أهم ما صدر فى هذا الجانب. لكن محاولات الكشف عن هذه العلاقة تتجاوز هذه الحدود فى الحقيقة. إذ يكفى أن نرى، فى هذه العلاقة مع السينما، علاقته أولا موظفاً ومسؤولاً عن السينما، لأنه عمل رقيبا على الأفلام، بعدما اختاره الأديب يحيى حقى لهذه المهمة فى أواخر الخمسينيات، ثم أصبح رئيسا للرقابة، ثم رئيسا لمؤسسة السينما، وهو ما يعنى أن حياته الوظيفية ارتبطت بالسينما منذ منتصف الخمسينيات تقريبا، إلى أن أحيل إلى المعاش.

وهذه الحياة الوظيفية التى عاشها نجيب محفوظ مع السينما لم يتم بحثها، نظرا لأن البعض اعتبرها شيئا ثانويا وليس له أهمية. فى حين أرى أن الكاتب كل متكامل، لا يمكن فصله أو تجزئته، وطريقته فى الحياة الوظيفية لها تأثيرها على أدبه. أو على الأقل يمكن أن تلقى ضوءاً على أشياء كثيرة فى هذا الأدب لم تزل غامضة.

أذكر مثلا أن لويس عوض قال لى ذات مرة إن هناك رواية عذبت جيله، ولقوا من العنت فى قراءتها الكثير، نظرا لطولها الرهيب، وهى رواية توماس مان المعروفة بعنوان (أولاد الحاج)، فهى تتكون من ١٢ جزءاً. وقد حاول لويس عوض قراءتها وهو طالب فى كلية الآداب، ويصل فى كل مرة يحاول فيها إلى الجزء الثالث أو الرابع ويتوقف، والوحيد من أبناء هذا الجيل الذى أتم قراءة هذه الرواية كان نجيب محفوظ، وعندما سألت لويس عوض: ولماذا؟ قال لى لأنه اعتبر نفسه موظفا عند توماس مان، يعطيه كل يوم ساعتين أو ثلاثاً. وهو ما يعنى حجم الشقاء الذى تكبده نجيب محفوظ فى المعرفة، وتنظيمها بشكل دقيق. ولم يكتف لويس عوض بذلك بل أشار إلى الآثار التى تترتب عادة على مثل هذه الحياة، منها علاقة نجيب محفوظ بأهله وأسرته، فلم يستطع أن ينخرط فى الحياة الاجتماعية لهذه الأسرة ومشاكلها اليومية، لهذه الأسباب؛ إذ وضع نصب عينيه ضرورة استيعاب الكثير من المعارف فى هذا العمر القصير، الذى لا يكفى لاستيعابها.

أيضا قال يوسف السباعى ذات مرة مندهشا: لا أدرى كيف يكون هناك كاتب و أديب يستطيع التحكم فى نفسه وفى أوقات الكتابة كما يفعل نجيب محفوظ، أنا لا أفهم أدبا بهذا الشكل، فالأدب إلهام، وتكتنفه حالة مزاجية قد تقترب من الفوضى فى السهر حتى الصباح لمدة يومين أو ثلاثة.

وأعتقد أن حكاية الكتابة لمدة ساعات محددة وعلى مواعيد منضبطة، هى أمر مرتبط بالعمل كموظف لعدة سنوات، وبالتوظيف نفسه، ولا أرى أن هناك انفصالا حاداً بين الموظف والكاتب عند نجيب محفوظ. من هنا تكمن أهمية دراسة هذا الجانب فى شخصية نجيب محفوظ الموظف والرقيب على السينما، وعلى ماذا كان يوافق، وما الذى كان يرفضه، وما الذى عمله فى هذا الميدان، وهل استطاع أن يحقق أشياء، وكيف كان يتعامل مع المسألة، وبأى وجهة نظر؟

والبعد الثانى فى هذه العلاقة، هو أن نجيب محفوظ كان كاتبا سينمائيا محترفا، فهو عضو نقابة السينمائيين، شعبة السيناريو. وهذه الكتابة السينمائية شملت قسمين: قسم السيناريو، أى يكتب السيناريو والحوار، أو كتابة المعالجة الروائية أو الأدبية لقصة أجنبية أو مسرحية مترجمة، ويجرى لها نوعا من التمصير. وهناك أكثر من ٢٠ فيلما كتب لها نجيب محفوظ المعالجة السينمائية بهذا المعنى، ومن الصعب العثور عليها، فهى نصوص غير مكتوبة. أما القسم الثانى فهو رواياته التى تحولت إلى أفلام. فليس هناك كاتب مصرى آخر فى القرن العشرين ـ وهو قرن السينما والرواية ـ أعدت أفلام عن رواياته بالكم نفسه الذى تم مع روايات نجيب محفوظ؛ إذ يكاد يكون أكثر من ٨٠٪ من أعماله أعدت للسينما أو التليفزيون أو المسرح وكذلك قصصه القصيرة، حتى أفلام خريجى معهد السينما استندت فى بعضها على قصص لنجيب محفوظ، فهناك مكتبة سينمائية ضخمة تحمل اسم نجيب محفوظ. وهو فى هذا الإطار كان يفضل كتابة السيناريو والحوار على كتابة المعالجة السينمائية، باعتباره خبيراً فى المعمار الفنى، وهذه المكتبة السينمائية ـ فى الحقيقة ـ غير متوفرة حتى الآن. وأتمنى أن تتوفر بشكل منهجى ومنظم فى مكان ما، وأن ندرس نجيب محفوظ بشكل كامل ومتكامل، إذ إن حياته موظفاً مسؤولاً عن السينما لم تدرس الدراسة المرجوة، و لم تدرس أيضا هذه الأفلام بشكل متكامل.



إيجابيات نوبل محفوظ وسلبياتها

صبري حافظ

احتفلت القاهرة بمرور عشر سنوات على حصول كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، وما أجدر القاهرة بالاحتفال بهذه المناسبة وتذاكر دروسها. وقد دعاني الصديق العزيز جابر عصفور للمساهمة في هذا الاحتفال عن بعد، فلبيت شاكرا له دعوته الكريمة. ولا أريد المساهمة في هذه الاحتفالية من بعد بتكريس الخطاب التمجيدي الذي تعبر فيه الذات الأدبية عن غبطتها بذاتها، وفرحتها بإنجازاتها. وإن كنت لا أنكر أنه كان لحصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة فرحة كبيرة غامرة شملت مصر من أقصاها إلى أقصاها، بل امتد أثرها الغامر إلى بعض أنحاء الوطن العربي الأخرى، التي رأت في حصول كاتب عربي من مصر على هذه الجائزة تقديرا للثقافة العربية برمتها. ولكنني أريد أن أتناول هذا الحدث الكبير بأي معيار من المعايير في سياقه الثقافي العام لتعرف مختلف دلالاته، وتدارس دروسه وما ترتب عليه من ردود فعل وآثار لم تكن كلها إيجابية لا بالنسبة إلى الرجل وحده، وقد تعرّض بعده، وربما بسببه، لحادث كريه على حياته، ولاحتى بالنسبة إلى ما انتاب الحياة الثقافية العربية بعدها من جرى مسعور وراء الجائزة، أو بالأحرى وراء وهم حصول كاتب عربي آخر عليها من جديد. لكن إيجابيات هذا الحدث كثيرة بلاشك، وإن كنت لا أريد لها أن تحجب عنا سلبياته، لأن علينا في هذه المناسبة أن نتناولهما كليهما. وسوف أتناول هذه الإيجابيات وأتوقف عندها وأتأمل مختلف دلالاتها وانعكاساتها على الأدب العربي عامة، قبل التعريج على السلبيات وتناولها بالمنطق نفسه دون ميل لجانب على حساب الآخر.

ولاشك أن أول هذه الإيجابيات هو ما جلبته هذه الجائزة التى استطاعت أن تحظى بقدر لابأس به من المصداق، ومن رأس المال الرمزى الذى تسبغه على مانحها، فضلا عن رأس المال الفعلى الذى تمثله قيمتها المادية غير الهينة، من اعتراف غير منكور بقيمة نجيب محفوظ كاتباً كبيراً، وبأهمية الأدب الذى ينتمى إليه. ونجيب محفوظ كاتب كبير بأى معيار من المعايير، أجمعت ثقافته على قيمته قبل أن يمتد تأثير هذه القيمة إلى خارج هذه الثقافة. ولايعنى الاعتراف بمصداق الجائزة التسليم باختياراتها ، أو تبنى منطلقاتها، وقد سبق لى أن تناولت الجائزة ذاتها وتاريخها بشئ من التحليل النقدى، ووجهت لها كثيرا من النقد بشأن اختياراتها، ومركزيتها الأوروبية، ومنطلقاتها الإيديولوجية، و«أجندتها» السياسية المضمرة. ولكن كل ما يعنيه الوعى بأهميتها مؤشرا أوروبياً غربياً مهماً، يكتسب ثقله من تاريخها الطويل، واستمرارها فى اختيار كتاب لاخلاف فى أغلب الأحيان على أهميتهم، وقيمة إسهامهم الكبير فى الأدب الإنسانى. فقد كانت الجائزة ـ ولابد أن نعترف أنه ليس بين من منحوها لكاتبنا الكبير من أعضاء الأكاديمية السويدية عضو واحد يقرأ العربية ـ تتويجا لجهود متواصلة لفريق من المستعربين المخلصين الذين ساهموا فى وضع الأدب العربى على خارطة الاهتمام الثقافى الغربى. فإذا كانت دراسة اللغة العربية فى الجامعات الأوروبية قد بدأت منذ بدايات عصر النهضة الأوروبى، أو بالتحديد منذ بدايات القرن السادس عشر، فإن دراسة الأدب العربى الحديث أمر حديث نسبيا، لايتجاوز عمره العقود الأربعة. ليس فقط لحداثة هذا الأدب، فلم يجاوز عمره القرن بعد، ولكن أيضا لأن عددا من التصورات المضمرة فى النشاط الاستشراقى كانت تشكل عقبة غير منكورة أمام الاهتمام بهذا الأدب.

فقد انطلقت الجهود الاستشراقية فى معظمها من الرغبة فى الاستفادة من إنجازات العرب القديمة لتدعيم التفوق الأوروبى عليهم، ومن تصور مؤداه أنه قد كانت للعرب حضارة قديمة ودرست، ولم يعد لهم فى حاضرهم كبير صلة بهذا الماضى الغابر. لذلك، ساد الاعتقاد طوال النصف الأول من هذا القرن ـ وعلى وجه الدقة طوال العقود الستة الأولى منه ، حيث وقع معظم أقطار الوطن العربى تحت الاحتلال ـ بأنه ليس لدى العرب أى ثقافة حديثة تستحق الذكر. ولاغرو، فقد كان ثمة يقين يسيطر على أولى الأمر فى الثقافة الإوروبية بأن العرب غير قادرين على حكم أنفسهم بأنفسهم، ناهيك عن قدرتهم على إبداع شئ يستحق عناء اهتمام الغرب به. ورافق هذا اليقين مرحلة من تاريخ الأدب العربى الحديث كانت أقرب ما يكون إلى مرحلة الصبا والتكوين، فلم تكن قد تراكمت فيها بعد الكثير من النماذج الجيدة فى الأجناس الأدبية المختلفة. لكن ما إن دخلنا فى النصف الثانى من هذا القرن حتى كان هذا الوضع قد اختلف، فقد اشتد عود الأدب العربى الحديث، وصلبت قامته، وتراكم له من النماذج الجيدة قدر يتيح لدارسيه فى الغرب اختيار عدد من هذه النماذج للترجمة. لكن بداية النصف الثانى من هذا القرن شهدت اندلاع حركات التحرر العربية من الاستعمار الغربى وما رافقها من استعار عداء الغرب إزاء كل ما هو عربى، أو تحررى.

ولم يصبح الأدب العربى الحديث مادة من مواد الدراسة الأساسية فى الجامعات الناطقة بالإنجليزية، ولم يفرض نفسه على دوائر الاستشراق بقوة إلا بعدما عين محمد مصطفى بدوى ١٩٦٢ أستاذا بجامعة أكسفورد، وبدأ ـ مع حفنة من زملائه فى عدد من الجامعات الأخرى، ثم عبر تلاميذه الذين أصبح عدد منهم من عمد حركة الاستعراب الحديثة ـ فى وضع الأدب العربى الحديث على خارطة الاهتمام الأكاديمى وأنشأ بعد أقل من عقد واحد دورية إنجليزية متخصصة للأدب العربى ـ قديمه وحديثه ـ هى «مجلة الأدب العربى» Journal of Arabic Literature التى كانت تصدر عن واحد من أعرق الناشرين فى ليدن بهولندا. ثم جاء الجيل التالى له فوسع هذه الدائرة بشكل كبير فى كل من بريطانيا وأمريكا. والواقع أنه دون الجهد العلمى المخلص لنشر

المعرفة بنا وبثقافتنا فى الغرب، وبتوطئة الأدب العربى الحديث للدارس الإنجليزى والأوروبى عامة، لما كان من الممكن أن يتمكن أعضاء الأكاديمية السويدية من معرفة ما عرفوه عن الأدب العربى والوعى بأهميته التى كان حصول نجيب محفوظ نفسه على الجائزة نتيجة لها. فقد بدأت ترجمة النماذج الجيدة من الأدب العربى إلى اللغات الأوروبية، وعلى وجه التحديد إلى أهم لغتين أوروبيتين وهما الإنجليزية والفرنسية، أولاهما هى أوسع اللغات الأوروبية انتشارا، وثانيتهما من أوسعها انتشارا بين المثقفين فى مختلف البلدان الغربية وغير الغربية. وقد لعبت الترجمة دورا أساسيا فى التعريف بأدبنا فى الغرب. فقد كانت الترجمة هى سبيل نجيب محفوظ إلى الجائزة. ومع أن أهم أعماله قد تأخرت ترجمتها، فلم يترجم الكثير منها إلى اللغات الأوروبية الأساسية مثل الإنجليزية والفرنسية إلا بعد كتابته بعقود تبلغ فى بعض الأحيان ثلاثة أو أربعة، إلا أن ترجمة ثلاثيته فى مطالع الثمانينيات إلى الفرنسية كان لها دور حاسم فى حصوله على الجائزة قبل أن ينتهى عقد الثمانينيات. فلم تكن قد ترجمت له فى الإنجليزية حتى حصوله على الجائزة إلا حفنة من الأعمال لم يترجم معظمها ترجمة أدبية جيدة.

والواقع أن الأدب العربى كله قد عانى من رداءة ترجماته إلى اللغة الإنجليزية ـ وهى لغة أساسية فى انتشار أى عمل فى العالم ـ لزمن طويل، ولايزال يعانى من هذا الأمر حتى الآن. فليس كل من يتقن لغة بقادر على ترجمة الأعمال الأدبية منها ترجمة تستطيع خلق معادل أدبى لها فى اللغة التى يترجم إليها. واللغة الإنجليزية لغة صعبة ومراوغة، تغرى الكثيرين بتوهم إجادتها، بينما هم أبعد ما يكونون عن ذلك. فهى على عكس جل اللغات الأوروبية ذات نحو محدود، يتصور الكثيرون سهولة السيطرة عليه وإتقانه، وثمة جملة شهيرة فى اللغة الإنجليزية تصف لغة شخص ما بأنها سليمة النحو وكأنه أجنبى. فنحو هذه اللغة الحقيقى ليس فى قواعدها النحوية اليسيرة وإنما فى تراكيبها الاصطلاحية idioms وإيقاع هذه التراكيب وسياقاتها. أما جمال هـذه اللغـة الأدبية فحدث عن صعوبته بلا حرج، لأنه لايعتمد على ثراء القاموس اللغوى فحسب ـ والإنجليزية من اللغات الثرية فى مفرداتها ومترادفاتها ـ وإنما علاقات التجاور بين المفردات، ومدى ما فى هذه العلاقات من بساطة وتساوق وجدة فى آن، ولا تنس الإيقاع الجرسى فهذا كله لابد أن يقع من الأذن موقعا حسنا. ويستطيع قارئ اللغة الإنجليزية المثقف أن يميز للوهلة الأولى الكاتب من لغته، وأن يحدد إذا ما كان أجنبيا على اللغة أم لا، وإذا ماكان صاحب أسلوب أدبى فيها أم لا. وغالبا ما ينصرف القارئ عن الكاتب الدخيل على اللغة مهما كان تمكنه منها، وعن ابن اللغة الذى لاموهبة أدبية عنده مهما كانت جودة العمل الذى نقله أو شهرة صاحبه. فليس لدى القارئ الجاد صبر على الترجمات ذات اللغة القلقة، أو ذات اللغة المجردة من الحس الأدبى بسبب الوفرة الشديدة من الأعمال الجيدة المتاحة فى اللغة الإنجليزية.

وقد منى الأدب العربى ـ لزمن غير قصير ـ بمترجمين فاقدين للحساسية الأدبية فى اللغة الإنجليزية. فقد اهتم بترجمته فى الماضى إما عرب يجيدون الإنجليزية، أو مستشرقون يجيدون العربية ولكنهم لايتمتعون بحس أدبى فى لغتهم الأصلية التى ينقلون إليها، وبالتالى فلا قدرة لهم على التمييز بين لغات الكتاب الذين ينقلونهم إلى اللغة الإنجليزية، ناهيك عن نقل هذا التمايز إلى اللغة الإنجليزية. وكان من سوء حظ الأدب العربى أن مثل هؤلاء المترجمين ـ وخير مثال لهم هو دينيس جونسون ديفيز ـ من أنشط المترجمين ومن أكثرهم تربحا من ترجمة الأدب العربى، وإسهالا فى ترجماته، إلى الحد الذى عينته معه بعض دور النشر مستشارا لها فى هذا المجال، فأدى هذا إلى تكريس المشكلة وتفاقمها، بدلا من حلها. وكان من حسن حظ الأدب العربى أن هذا النحس الذى أصابه فى اللغة الإنجليزية، ولازمه فيها لزمن غير قصير، ولايزال يعانى منه

كذلك فى اللغة الألمانية التى يحاصره فيها مترجمون عديمو الموهبة، لم يستطع الانتقال إلى فرنسا، لأن الأدب العربى كان أكثر توفيقا فى هذه اللغة، وإن كانت اللغة الفرنسية أقل أهمية من حيث توفير النص لقراء العالم الأوسع من اللغة الإنجليزية. ولكنى لابد أن أشير بالرغم من كل ما قلته إلى أن الصورة بدأت فى التغير بشكل تدريجى فى اللغة الإنجليزية خلال العقدين الأخيرين، وبعدما تنامى عدد خريجى أقسام اللغة العربية الذين درسوا الأدب الحديث، وظهرت بينهم حفنة لاتتجاوز عددا أصابع اليد الواحدة تتمتع بالحس الأدبى فى اللغة الإنجليزية.

الترجمة، إذن، هى التى حملت نص نجيب محفوظ إلى الأكاديمية السويدية، وهى التى جاءت له بجائزة نوبل. لكن نجيب محفوظ، والحق يقال، لم يسع إلى الترجمة ولم ينشغل بها، فقد كان همه الأساسى وربما الوحيد هو الكتابة لقارئ اللغة التى يكتب بها، والتعبير عن واقعه وصبواته ورؤاه، والفاعلية فى مناخه الثقافى. أما الترجمة فقد جاءت بعد ذلك كأمر ثانوى وطبيعى. ولاشك أن حصول نجيب محفوظ على الجائزة قد دفع عملية ترجمة الأدب العربى عامة، وأدب نجيب محفوظ خاصة، إلى اللغات الأوروبية الأساسية، بل إلى غيرها من اللغات غير الأوروبية، دفعة كبيرة . فقد شجع حصوله على الجائزة دور النشر الكبرى على نشر مترجمات جديدة من أدبه خاصة ومن الأدب العربى عامة، بعد أن كان هذا الأمر قاصرا على دور النشر الصغيرة أو المتخصصة. وعندما ترجمت «ثلاثية» نجيب محفوظ إلى الإنجليزية فى التسعينيات ـ بعد كتابتها بعقود أربعة ـ ونشرها فى بريطانيا والولايات المتحدة ناشر كبير من الناشرين الذين يقبل قارئ الأدب العام على كتبهم، باعت طبعتها الإنجليزية أكثر من ربع مليون نسخة. بينما لاتزال الطبعة الواحدة من أى من روايات «الثلاثية» فى اللغة العربية لا تتجاوز خمسة آلاف نسخة. لقد التقيت هنا فى بريطانيا بكثيرين من قراء الأدب العاديين الذين نقلوا لى مدى إعجابهم بهذا العمل الأدبى الكبير، ومدى استمتاعهم به بوصفه عملاً أدبيا من أرفع طراز إنسانى، وليس مجرد شئ طرائفى غريب. وقد دفعت حماسة القارئ العام، وإقباله على أعمال نجيب محفوظ التى حظيت بترجمات جيدة مثل «الثلاثية» و(الحرافيش) و(ثرثرة فوق النيل)، هذا الناشر العام إلى نشر عدد من الترجمات لأدباء عرب آخرين، كما هو الحال بالنسبة إلى أعمال حنان الشيخ مثلا، وساهم هذا فى خرق الحصار الذى كان مضروبا حول الأدب العربى بصورة أبقت ترجماته محصورة فى نطاق صغار الناشرين والمتخصصين منهم. واستفاد من كسر الحصار هذا عدد كبير من كتاب الأجيال اللاحقة على نجيب محفوظ بصورة ترجمت فيها أعمال عدد من الكتاب الذين لم يتصلب عودهم بعد، ولم يتمرسوا بقدر كاف بالكتابة المنزهة عن كل هواجس الشهرة فى الغرب، والوصول السريع إلى قارئه؛ باعتبار أن هذا هو الطريق الأسهل أو بالأحرى الأوسع للوصول إلى الشهرة فى ثقافتهم.

ومن إيجابيات فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل التى لابد من الإشارة إليها فى هذا المجال أنها أكدت أهمية المنطلق المحلى فى الأدب بالمعنى العميق لهذا المصطلح. بمعنى أنه إذا ما تعمق الكاتب فى فهم واقعه، واقتناص إيقاع مجتمعه الداخلى، وتسجيل خصائصه الفريدة والمميزة، واستكناه حقيقة تيارات ثقافته التحتية، وبلورة هذا كله فى أعمال إبداعية جيدة، استطاع أدبه الوصول إلى قارئه أولا، وهو القارئ الذى اهتم به نجيب محفوظ دون سواه. واستطاع اهتمام هذا القارئ أن ينقله إلى ما وراء ثقافته، فقد كان هم نجيب محفوظ أن يقدم فهمه لمجتمعه فى أرقى صور التعبير الفنى التى فى طاقته للقارئ العربى فى المحل الأول، ومن هنا استطاع أن يضع هذا المجتمع بما يميزه من ملامح وتصورات على خريطة اهتمام القارئ العالمى العام. ولم يكن نجيب محفوظ فى أى وقت من الأوقات مشغولا بهاجس العالمية أو بالأحرى ببريقها الخلاب. لهذا استطاع الوصول

إلى العالمية من الباب الضيق، لا بالذهاب إلى الغرب واستجداء اهتمامه به ـ كما يفعل البعض ـ بل بالعزوف المبالغ فيه عنه. فمن المعروف عن نجيب محفوظ نفوره الشديد من السفر. استطاع الوصول إلى العالمية بأن وضع عالمه الذى أبدعه واستمد مادته ومفرداته من واقعه المحلى على خريطة الوجدان الإنسانى العام.

فربع المليون قارئ الذين قرأوا «الثلاثية» فى اللغة الإنجليزية وحدها عرفوا عبرها الكثير عن واقع المجتمع المصرى وعن تاريخه بصورة أغنتهم عن قراءة عشرات المراجع والدراسات عنه، ووضعت هذا المجتمع على خريطتهم الثقافية والوجدانية والعقلية، وخلقت لديهم قدرا من الفهم لهذا المجتمع والتعاطف مع أناسه لاتستطيع أن تحققه كل الدعايات السياسية أو البرامج السياحية، وهذا شئ لايمكن تقديره بالمال. كما لايمكن تقدير الاحترام الذى جلبه هذا كله لصورة مصر وللإنسان المصرى. فقد أكد وصول أدب نجيب محفوظ إلى العالمية أن الثقافة التى تحترم نفسها هى الجديرة باحترام الآخرين لها، وأن الكاتب الذى يحترم نفسه ويترفع عن صغار الجرى وراء الجوائز تلهث الجوائز خلفه، لأنه يدعم مصداقها ويسبغ عليها قدرا من الاحترام الذى حققه.

ومع أننى بدأت بتأكيد أهمية الترجمة، والتعويل على دورها الأساسى فى حمل الأدب العربى إلى القارئ الإنسانى العريض، فإننى لا أستطيع أن أغفل الجانب السلبى الذى تنطوى عليه الترجمة حينما تصبح غاية يستهدفها الكاتب العربى، وهو يمارس عملية الكتابة، ويأخذ معايير اختياراتها فى حسبانه . هنا تختل بوصلة الكاتب الهادية، وتتشوش مبادراته ويتسرب التزييف إلى منطلقاته عندما يدخل قارئا أجنبيا إلى عملية إبداعه باعتباره قارئه المفترض. وهناك نماذج كثيرة تفعل هذا إلى حد تزييف الواقع حتى يتماشى المكتوب مع تصور الغرب وقرائه عن هذا الواقع، كما تفعل كاتبة مثل نوال السعداوى. وإذا كان نجيب محفوظ يمثل الجانب الصحى فى معادلة الترجمة الصعبة التى وصل إليها من الطريق الضيق، طريق التجويد والدأب والتوجه أساسا إلى قارئه العربى؛ فإن هناك كثيرين من الكتاب الذين يمثلون الجانب المريض منها بتهافتهم على الترجمة، وتكالبهم على الطريق السهل بكتابتهم لأعمال جديدة وفق مواصفات يتوهمون أنها ستستقطب اهتمام المترجمين، أو ستؤكد مقولات الاستشراق السقيمة عن الثقافة العربية، فيسارعون بترجمتها ضمن سياق «وشهد شاهد من أهلها». فثمة مترجمون يترجمون بوازع من تأكيد مصداق مقولاتهم الاستشراقية السقيمة، بل إن ترجماتهم ذاتها مكرسة فى معظمها، بما فى ذلك صياغتها غير الأدبية أو لغتها السقيمة، لتكريس صورة سلبية عن الأدب العربى. فقليلون هم الذين يعرفون أن الخطأ كامن فى انعدام موهبة المترجم، أما الأغلبية فإنه لايتطرق إليها الشك فى أن المترجم « الأوروبى» هو الملوم، وإنما تصب ملامها على صاحب النص الأصلى الذى لابد أنه كان رديئا ما دامت ترجمته فى لغتهم التى يعرفون فيها نماذج ناصعة من الأدب المؤلف والمترجم على السواء، رديئة إلى هذا الحد. إننى أقول هذا الآن بعدما عشت فى الغرب ربع قرن من الزمان، وسمعت الكثير من قراء الأدب فيه، ودرست هذه الظاهرة وخلصت فيها إلى هذا الرأى الذى أعرضه هنا على القارئ.

ولكننى أذكر أيضا أننى كتبت فى مطلع السبعينيات مراجعة فى مجلة «المجلة» القاهرية عن مجموعة القصص الأولى التى ترجمها دينيس جونسون ديفز من العربية إلى اللغة الإنجليزية، وقلت فى هذه المراجعة إننى كنت قد قرأت قصة «زعبلاوى» لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ فأعجبت بها، ولكنى عندما قرأتها فى الترجمة الإنجليزية تغير رأيى فيها. وقد اتصل بى نجيب محفوظ تليفونيا فى مكتبى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون

والآداب وقتها، وقال لى بأريحيته ودعاباته الساخرة إنه قرأ المراجعة، وإنه لن يستطيع أن يحكم عليها حتى يقرأ ترجمتها فى اللغة الإنجليزية. وقد فهمت الأمر ساعتها على أنه قد غضب مما كتبته، وله الحق أن يغضب. ولكن بعد كر السنين، وتراكم الأحداث والملابسات، أعود إلى هذه الحادثة القديمة لأجعلها مدخلا للمسألة الثانية التى أود تناولها هنا بهذه المناسبة.

كان مضمرا فى الرأى الذى أبديته فى قصة «زعبلاوى» فى هذه المراجعة أن الترجمة تكشف عيوب النص الأدبى الخفية، وهذا ما أغضب نجيب محفوظ، وكان مضمرا فى دعابته لى أننى أخطأت عندما عولت على الترجمة أكثر من تعويلى على النص الأصلى، وعلى ذائقتى النقدية كناقد من نقاد اللغة التى كتب بها. ولا أدرى إن كان قد قصد كذلك أن يؤنبنى على أننى جعلت الترجمة معيارا أرقى من النص الأصلى، ناهيك عن أننى أضع شهادة الغرب على ثقافتى فى مكانة أعلى من شهادتى أنا ابن هذه الثقافة والأقدر على فهمها من أى أجنبى مهما كانت درجة إلمامه بها أو إجادته للغتها. فقد أراد نجيب محفوظ أن ينبهنى بحصافته النادرة إلى هذا الخطأ الفادح الذى يدفع الثقافة إلى الزراية بنفسها، أو الاتضاع أمام الغرب لمجرد أنه غرب، أو لأنها أسبغت عليه مكانة ليس جديرا بها فى كل الأحوال.

لكننى أدركت هذا كله، وأبعادا جديدة فيه، بعدما خبرت عن كثب تجربة ما جرى لنجيب محفوظ من المبالغة فى التقديس أو الإدانة الدامغة - وكلاهما خطأ - بسبب إسباغ الغرب هذه المكانة المرموقة عليه. وما جرى لمنتقديه من استخدام سلاح هذه الشهادة الغربية بمنحه أهم جوائز الغرب الأدبية، التى لا أود أن أقول إنها باطلة، ولكنها لاتصمد أمام شهادة أبناء الثقافة ذاتها، ضد منتقدى نجيب محفوظ أو المختلفين معه. ذلك أننى كنت قد كتبت مقالا قاسيا عن واحد من أعمال نجيب محفوظ مازلت أصر على رأيى السلبى فيه وهو كتابه (أمام العرش)، ونشرته قبيل حصول نجيب محفوظ على الجائزة بأعوام قليلة، وكنت قد حملت عليه فى هذا المقال حملة قاسية لمواقفه السياسية التى مازلت أختلف فيها معه. وقد صرح نجيب محفوظ نفسه لأكثر من شخص بأنه لم يتألم من مقال نقدى قدر تألمه من مقالى هذا. لكن هذا ليس المهم، فقد استطاعت صداقتى بنجيب محفوظ ، التى بدأت منذ أوائل الستينيات - عندما بدأت نشاطى النقدى بالكتابة عنه - واستمرت حتى الآن، أن تتجاوز قسوة هذا المقال وآلامه. ولكن المهم أنه ما إن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل حتى كتب ناقد تافه مقالا تافها يطالب فيه من انتقدوا نجيب محفوظ بقسوة - وكان يقصدنى دون أن يجرؤ على التصريح باسمى - أن يبتلعوا كلماتهم ، فقد شهد له الغرب وقدم له أفضل جوائزه الأدبية. ولو قبلنا هذه المقولة لكانت الجائزة تكريسا للخلل، بمعنى أن رأى الغرب فى كتابنا أهم من رأينا نحن فيهم. وأن من يعترف بهم الغرب يجب أن يحتلوا فى ثقافتنا مكانة مرموقة، وهذا أمر أقل ما يمكن القول فيه إنه غريب. فلايمكن لثقافة أن تستمد أحكامها القيمية من آراء الآخر الذى لايستطيع أن يقدر أى عمل أو أى كاتب فى هذه الثقافة تقديرا سليما وكاملا مهما كانت أهمية هذه الآراء؛ لأن التقييم الأساسى والكلى للكاتب، لايمكن أن يتم إلا من أهله وقارئه فى لغته وثقافته، وأى تقييم خارجى لابد أن ينظر إليه على أنه أمر ثانوى ولاحق بتقييم الثقافة التى صدر عنها، ويتوجه بعمله فى المحل الأول لها، ولكنها عقدة «الخواجة» كما يقولون. ولابد أن يعى مثقفونا وقراؤنا على السواء أن الجائزة جائزة غربية، يسرى مفعولها فى الغرب نفسه قبل أى مجال آخر. إذ تمكننا من أن نقول له إن أدبنا العربى الحديث أدب إنسانى كبير بشهادة أكبر جوائزه، وإنه يقصر فى حق نفسه من حيث هو غرب يتطلع لإثراء نفسه بمعرفة ما تستطيع الثقافات الأخرى أن تمنحه من استبصارات وكشوف - إن لم يول هذا الأدب حقه من العناية والترجمة والنشر على نطاق واسع. ولكن يجب

فى الوقت نفسه ألا يمتد نطاق تأثيرها إلى غير هذا. ولايجب أن تضيف لنجيب محفوظ شيئا فى ثقافته، لا أن تحوله إلى صنم فيها، فهو فى غنى عن هذا كله؛ إذ سبق له أن حظى فيها ـ قبل نوبل بزمن طويل ـ بكل التقدير، ونال فيها أرفع الجوائز الأدبية فى كل مرحلة من مراحل مسيرته الأدبية الكبيرة من جائزة «قوت القلوب الدمرداشية» وجائزة «مجمع اللغة العربية» وحتى «جائزة الدولة التقديرية». أقول هذا من منطلق احترامى للثقافة العربية وتوقى لأن تحترم نفسها ولايضعها كتابها موضع الصغار.

ولا يقل استهجانى للذين يستمدون حكمهم على نجيب محفوظ بالسلب من الغرب عمن يستمدون حكمهم عليه بالإيجاب. فقد أصبت بحالة من الغم والكدر عندما سمعت أخبار الاعتداء الغادر الأثيم على كاتبنا الكبير، وصديقى العزيز نجيب محفوظ. وكنت أستشهد كثيرا بشجاعته النادرة، ورفضه الاستجابة لتهديدات الذين توعدوه بالقتل، أو طالبوا بإهدار دمه بعد حصوله على الجائزة بسبب رواية له كانت قد نشرت كاملة فى مصر منذ عام ١٩٥٩. كان يدرك أن حب المصرى للحياة وتقديره التاريخى لها، الذى يمتد لآلاف السنين، أقوى من كل هجمات الظلام التى تريد الانحراف بالمصرى عن جوهره الأصيل. وكان يراهن على التسامح العريق فى النفس المصرية، وعلى انفتاح العقل المصرى ونزاهته . ولكنه خسر الرهان حينما «أنشب الوحش مخالبه فى رقبته» على حد وصفه لما جرى أثناء الهجمة الظلامية الآثمة على حياته. وحينما انتصرت كلمات جاهل حكم عليه ظلما وظلاما بالموت على كلمات أكبر أدباء العربية التى حظيت باحترام القراء وإعجابهم فى العربية، وفى كل اللغات الإنسانية الكبرى، ونالت له وللأدب العربى جائزة نوبل التى لم تسوغها التنازلات، ولا جاء بها اللهاث المحموم وراء الغرب. لقد صدر حكم هذا الجاهل كذلك من تقديس لحكم الغرب مهما كان رفضه الظاهرى لهذا الحكم. ولذلك، فإن أعمى البصر والبصيرة الذى أصدر الحكم بإهدار دم كاتبنا الكبير، لأن الغرب أشاد فى حيثيات منحه للجائزة بروايته الخلافية (أولاد حارتنا)، يتفق مع ذلك الذى يحيط نجيب محفوظ بالقداسة الأدبية لأن الغرب منحه أكبر جوائزه الأدبية. فالموقفان ينطلقان من منطلق واحد، وهو أخذ المرجعية الغربية كأمر لا مماراة فيه، والانطلاق منها وكأنها تمنح الموقف الذى يترتب عليها ـ سلبا أو إيجابا ـ شرعية ومصداقا.

لكن ما أحزننى أكثر أثناء هذا الاعتداء الأثيم الذى تعرض له كاتبنا الكبير هو تصريحات نجيب محفوظ التى أطلقها من مستشفاه يرد فيها عن نفسه وعن روايته تهما جائرة، ويقول إنها: «دعوة للتدين وانتصار الخير وهزيمة الشر»، أو إنه: «لم يقصد الحديث عن الأنبياء والرسل أو مهاجمتهم فى روايته (أولاد حارتنا)، وإنما كان يرمز إلى أشخاص يسيرون على مبادئهم نفسها، ويحاولون إصلاح الأوضاع فى الحارة». أكان نجيب محفوظ فى حاجة إلى هذه التبريرات؟ تذكرت عند ذلك كلمات برتولد بريخت فى مسرحيته الجميلة (جاليليو) عندما علقت إحدى الشخصيات على تنكر جاليليو لكشوفه العلمية تحت وطأة الاضطهاد الكنسى الغاشم: ما أبأس جاليليو الذى ينكر أن الأرض تدور. فردت عليها شخصية أخرى قائلة، بل ما أبأس الوضع الذى جعل جاليليو ينكر أن الأرض تدور. فليست جائزة نوبل وحدها هى التى أدت إلى الاعتداء الأثيم على أديبنا الكبير، وإنما هو التردى العربى الذى بلغ فى هذا الزمن الردىء حدا دفع نجيب محفوظ إلى الحديث عن روايته الجميلة بهذه الطريقة. فكيف وصل الانهيار إلى هذا الحد؟ ومن الذى سوغ الانقضاض بخنجر الظلام والتخلف على نجيب محفوظ؟ وترك فى جسده وفى روحه، بل لا أبالغ إن قلت فى جسد الثقافة العربية برمتها وروحها، آثارا لا تمحى.

فليس من هجم على نجيب محفوظ هو ذلك الشاب الأرعن المضلل الذى ينفذ توجيهات الذين يتمتعون بحماية أمريكا، وفتاوى من يعيش فى كنفها حتى ولو انقلب بعد ذلك عليها، وإنما انقض عليه كل الذين ساهموا فى خلق المناخ الردىء الذى أتاح لهذه العملية البشعة أن تتم، ودفع نجيب محفوظ نفسه لأن ينكر، مع جاليليو، أن الأرض تدور. لقد انقض عليه كل الذين ضربوا العقل وقيم العدل والحرية من أجل تسويغ المواقف التى تتخلى عن قضايا الوطن. لقد انقض عليه كل الذين جعلوا أجهزة الإعلام المصرية التى بناها الشعب المصرى بماله ودمه مطية للذين صلوا ركعتين لله شكرا حينما انهزمت مصر أمام العدو الصهيونى والأمريكى عام ١٩٦٧، وأتاح لهم نشر أفكار الظلام والتخلف والتبعية، والانقضاض على كل قيم التحرر والوطنية. لقد طعنته سياسات الزراية بالعقل، وشراء الكتبة، واحتواء الكتاب وتهميشهم، واستئصال الثقافة، وإحلال الخرافة مكانها، وفتح منابر الإعلام لمن لاضمير لهم، ولمن يتلقون أوامرهم من السفارة الأمريكية، أو من العدو الصهيونى، ولايكتبون بوازع من ضمير أو إخلاص وطنى. لقد هجمت عليه السياسات التى مكنت الفساد من مصر وأتاحت للصوص الحكم والإثراء على حساب حق الشعب فى العمل، وفى مستقبل يسوده العدل والحرية.

هذه بعض سلبيات الجائزة وبعض إيجابياتها، وعلينا أن نتذاكر السلبيات ونتعلم دروسها، كما نتذاكر الإيجابيات ونحتفى بها، حتى نحمى الثقافة العربية من الوقوع فى فخاخ التردى والتبعية، وحتى ندرك أن الإيجابيات والسلبيات جميعا ليست من فعل الجائزة وحدها، وإنما من تفاعل الجائزة مع سياقات عربية خالصة، ومع توجهات أفراد أو مؤسسات. فقد كان باستطاعتنا أن نحولها إلى مناسبة إيجابية خالصة تفيد منها ثقافتنا العربية محليا وعالميا لو تعاملنا معها بشكل مغاير، ينطلق من وعى هذه الثقافة بأولوياتها، وتفكيرها فى مستقبلها. ولكننا تفاعلنا مع الحدث، أو بالأحرى تفاعلت ثقافتنا كلها معه، من منطلق واقع عربى مثخن بالإحن والتناقضات ومثقل بالخلل والصراع بين المركز والهامش. فانقض الهامش يشوه إنجاز المركز بدلامن أن يفخر بهذا الإنجاز ويسعى إلى تدعيمه. فلم تعرف الثقافة العربية من قبل فى تاريخها الحديث مثل هذه الحملة الشرسة على إنجازات مركزها التاريخى: مصر، وعلى رموزه الثقافية. ولايستطيع غير غافل إنكار أنه كان لحصول كاتب مصرى على أرفع جوائز العالم الأدبية دور فى إذكاء سعار الحملة التى بدأت قبل هذا الحدث وتنامت بشكل مطرد بعده. فثمة عدد من منابر الهامش المدعومة بسطوة الثروة النفطية وخبالها جعلت الدافع الأساسى لسياستها الثقافية تشويه إنجاز المركز الثقافى وتلطيخ صورته بأوحال أحقادها التاريخية الدفينة. ودأبت على النفخ فى بغاثها الثقافى عله يحل محل نسور الثقافة العربية فى مصر وعقبانها. ولكن هيهات! فمصر هى التى رادت مسيرة الثقافة العربية فى العصر الحديث، ومصر هى التى وضعت هذه الثقافة باقتدار، مع نوبل نجيب محفوظ، على خريطة الثقافة الإنسانية، ووضعت بها اسم مصر فى وجدان قارئها العريض. وستنبح الكلاب طويلا، ولكن القافلة ستواصل المسير.

أربعة مشاهد لعاشق محفوظ

صلاح فضل

الشهادة التى أطرحها عليكم اليوم، هى شهادة ناقد استعرض منذ البداية سؤال: ماذا يعنى نجيب محفوظ بالنسبة إليه؟، هذا الناقد عندما كان شابا قرويا ساذجا، كان أدب نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من مبدعى القرن، بالنسبة إليه إطلالة على الحياة الصاخبة الهادرة ذات المستويات العديدة. واستطاع هذا الشاب أن يكتشف عبر نجيب محفوظ كيف يعيش القاهريون حياتهم، كيف يحبون وكيف يتاجرون، وكيف يبنون علاقاتهم الإنسانية، وكيف يصنعون السياسة، وكيف يمارسون الحياة.

كان هذا الشاب يقرأ لكثيرين، ويستجلى صفحات من الفكر والثقافة والتراث و الماضى. لكنه عبر نافذة نجيب محفوظ ــ على وجه التحديد ــ كان يرى بعمق الحياة المصرية، وهى تتشكل بحيويتها الدافقة، وبطاقاتها الخلاقة، وتناقضاتها العظيمة، بالمتصوف والغانية، بالمظاهرة السياسية وجلسة الطرب والحظ بالليل.

كان هذا الشاب يطلع على كل تناقضات الحياة، فيرى كيف يمكن للأدب أن يحتل أعمق تجربة للإنسان، وأكبر صانع للوعى وأعظم مدرس للتاريخ. فنحن لم نتعلم نبض التاريخ من كتب المؤرخين، بل شعرنا به وتمثلناه ــ وتمثلته أنا شخصيا ــ فى كتابات نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من الروائيين. لكن نجيب محفوظ كان يمثل دائما القطعة المتقدة المتوهجة التى تفضح الأسرار، وتكشف المخبوء، وتعلمنى شخصيا كيف تكون الحياة قطعة من الفن العظيم.

وسأقتصر على أربعة مشاهد اختزنتها لأثر هذا المبدع العظيم فى تصورى الشخصى والفكرى والنقدى.

عندما ذهبت إلى الغرب دارساً حملت لأساتذتى فى إسبانيا ــ كما نصحنى بعض الزملاء القدامى ــ عدداً من إبداعات الكتاب العرب والمصريين على وجه الخصوص. وكان يمثل القسط الأوفر منها حبيبى الشخصى وأديبى المفضل نجيب محفوظ. أهديت أعماله لبعض الشبان المشتغلين بالترجمة، الذين كانوا حينئذ شبانا من

أساتذة الأدب، فجاءنى أحدهم بعد قراءة «الثلاثية» وحمل تعليقا متسائلا أو سائلا: أتعرف أن نجيب محفوظ يكتب بطريقة أفضل عشرات المرات من هيمنجواى، وأنه لم يأخذ حقه عالميا، لسبب وحيد، هو أنه سجين لغتكم العربية، هذه اللغة التى لا نصيب لها من العالمية؟ وكانت هى المرة الأولى التى تتكشف لى فيها تلك الدائرة الواسعة التى يكتب لها نجيب محفوظ، للعالم، ويساوى ويتفوق بإبداعه الخلاق على رموز أسطورية فى الإبداع العالمى مثل هيمنجواى.

وهذه شهادة أستاذ غربى ـ ليس متحمسا مثلى لكاتبه المفضل ـ أسررتها فى نفسى، وشعرت بالمرارة.. لماذا لا يأخذ نجيب محفوظ حقه على المستوى العالمى؟! حاولت فى ذلك الحين أن أقرأ كل عمالقة النقد العالمى، وفتننى بصفة خاصة لوكاتش، ووجدت فى كتاباته كيف تتعانق الفلسفة مع الوعى، مع الشعور بأن النقد كشف لروح التاريخ، وتعرية لجذور الإبداع، وإمعان فى أعماق الأرض المكان والزمان، فتنت بلوكاتش، وعندما تشربت كثيراً من مبادئه الجمالية، وتشبعت بكتاباته عن الرواية وعن الواقعية، أخذت أبحث كيف يمكن لى أن أجد نموذجا إبداعيا أطبق فيه روح منهج لوكاتش. كنا حينئذ فى مطلع السبعينيات، وكان نجيب محفوظ قد أصدر (الحرافيش)، فأعدت قراءة ما سبقها من أعمال، مكتشفا أن محفوظ كان يكتب بوعى جديد، وكانت مفاجأة مدهشة بالنسبة إلى، إذ كنت غارقا حينئذ فى كتابة كتابين عن منهج الواقعية وعن البنائية. لكننى وجدت (الحرافيش) مثيرا قويا لى كى أبدأ أول مقال لى أتوجه به إلى الجمهور، أستمد فيه روح فلسفة لوكاتش فى تحليل فلسفة نجيب محفوظ الإبداعية. كتبت مقالاً مازلت أذكر عنوانه: «قراءة فى ملحمة الحرافيش». وترددت كثيراً: أين يمكن لى أن أنشره؟ لا أعرف رئيس تحرير لمجلة أدبية، ولا أعرف محرراً أدبيا فى صحيفة تتسع لهذا المقال، وعز على أن أكتب هذه التجربة النقدية، ثم لا يقرأها الآخرون. فى هذه الفترة علمت أن الكاتب الراحل أحمد بهاء الدين ـ طيب الله ثراه ـ كان رئيسا لتحرير مجلة «العربى» الكويتية، وهو لا يحتاج إلى واسطة، فأرسلت له مقالى عن (الحرافيش) دون معرفة سابقة، وكان أول لقاء العاشق النقدى بإبداع نجيب محفوظ. وفوجئت فى الشهر التالى مباشرة بالمقال منشوراً فى هذه المجلة. وهنا رد لى أحمد بهاء الدين شيئا من الثقة، وأن الكلمة المبدعة عندما تكتب بعمق، لا تحتاج إلى معرفة سابقة ولا إلى واسطة لاحقة. وكان أعظم رد أو مكافأة لى على هذا المقال أن نبه أحد المريدين نجيب محفوظ إلى هذا المقال، وبعد أن فرغ محفوظ من قراءته قال كلمة كأنها مفتاح الحث على الاستمرار والمداومة: «من زمن لم يقرأ المرء نقداً بالطريقة الجميلة هذه». وهذا التعليق أظنه كان بالغ الأثر فى مسيرتى النقدية التطبيقية، خصوصا فى مقاربة إبداعات نجيب محفوظ أولاً، ثم الإبداعات العربية ثانيا.

وكانت التجربة الثانية عندما أخذت أمعن بطريقتى فى استخلاص العناصر الخلاقة فى النقد العالمى الجديد، التى يمكن أن تعيننا حقيقة على إعادة فهم وتحليل أعمالنا الإبداعية بطريقة نجدد بها خطابنا النقدى، والإبداعى أيضا. كنت قد قرأت كثيرا فى نظرية السيمولوجيا، ثم عزمت في بداية الأمر على أن أكتب كتابا نظريا جافا آخر فى السيمولوجيا.لكن المجلد الذى أشرفت عليه سيزا قاسم والأستاذ الجليل نصر حامد أبو زيد ـ تحريرا وترجمة وكتابة ـ عن السيميوطيقا أو علم العلامات، كفانى شر هذه المسؤولية، أن أرطن مرة أخرى عن نظرية جافة ومعقدة هى السيمولوجيا، لكن ترسب فى أعماقى أن هذا الفهم العلاماتى الجديد للأعمال الأدبية يمكن أن يكون وسيلة حقيقية إلى إعادة النظر فى إبداعاتنا الأدبية، وإعادة قراءتها، لا بروح فلسفى ـ مثلما كنا نفعل فى فلسفة الواقعية ـ ولكن بروح أكثر تقنية، وأكثر علمية، وأكثر قدرة على تحديد منظومات الإشارات ودلالاتها وربط الأعمال الأدبية بسياقاتها الثقافية. وواجهت حينئذ مشكلة حادة: ما العمل الذى يمكن أن أطبق عليه هذا المنهج التحليلى النقدى؟ واخترت رواية (أولاد حارتنا)، اخترتها لأنها أكبر روايات محفوظ وأكثر أعماله إثارة للإشكالات واستفزازاً للقراء، وتركيباً إبداعياً بالغ العمق والخصوصية. وأظن أنه مهما قلنا عن إبداعات محفوظ فى جملتها وعن إبداعات الرواية العربية كلية، ستظل (أولاد حارتنا) من أكثر المشروعات الإبداعية طموحا إلى احتواء الكون فى كف واحد. ومحفوظ يقدم فى هذه الرواية تفسيرا للعالم، تفسيراً إبداعيا خلاقا لقصة الخلق والتكوين، مثلما يفسره العلماء الآن، علماء الفلك والطبيعة بقراءاتهم للأعمار الجيولوجية وملايين السنين، ومثلما يفسره المؤرخون بوعيهم التاريخى والأسطورى، ومثلما يقدم الدين رؤية فى المعتقدات العامة التى نحترمها ونقدسها جميعا.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الإبداع الروائى، من حقه هو الآخر أن يقدم تفسيرا لقصة الخلق وقصة هذا الكون بشكل روائى. وكان محفوظ بالغ الجسارة فى تقديم هذه الرواية، ووجدت فى التحليل السيمولوجى لرواية (أولاد حارتنا) قراءة كشفت لى ـ وأعتقد أنها كشفت لكثير من القراء ـ أن محفوظ كان أعمق تدينا عشرات المرات، بالمعنى الصحيح لكلمة الدين فى الوعى بالكون، عندما كتب هذه الرواية، من كل أدعياء الدين من الجهلاء الذين لا يعرفون المعنى الحقيقى للدين. واستطاع التحليل السيمولوجى أن يوضح لى أن محفوظ فى هذه الرواية كان نموذجا للإنسان العربى العالمى، الإنسان المشرقى المنقوع فى تاريخ الأديان العريق منذ عصور الفراعنة وحتى فترتنا المعاصرة.

هذه كانت المغامرة النقدية الثانية للتطبيق السيمولوجى. ثم جئت للمشكلة ذاتها: أين يمكن أن أنشر هذا المقال؟ أرسلته إلى الصفحة الأدبية فى «الأهرام» التى كان يشرف عليها حينئذ الناقد الراحل لويس عوض، وجاء إشرافه فى مرحلة انتقالية، اعتذر لى فيها عن نشر المقال الذى أعجبه كثيراً فأرسلته إلى «المصور»، واعتذر لى رئيس تحريرها، وأكد أنه لا يستطيع أن ينشره. وفوجئت برئيس تحرير مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ـ وهى مجلة ليس من شأنها الأدب ـ محمد جلال، الكاتب والروائى المعروف، يقرر نشر المقال تحت عنوان «فتوى أدبية»، لكى أقاوم بها الفتاوى الظلامية الدينية التى لا تجيد قراءة نجيب محفوظ.

أما المشهد الرابع، فجاء بعد أن أمعنت فى قراءة السرديات التى انتقلت نقلة خطيرة ونوعية فى العقدين الأخيرين فى الأدب والنقد العالميين، حتى إن الكاتب الأساسى الغربى الفرنسى لخطاب الحكاية فى هذه السرديات، جينيت، يعتبر أرسطو العصر الحديث. وقد أسفر حصاد السرديات العالمية والعربية، وما تمخض عنه النقد العربى، عن بناء منظومات وأجهزة نقدية تقنية تحليلية بالغة العمق والدقة فى قراءة الأعمال الروائية الآن، وأصبح النقد الروائى ـ على وجه التحديد فى استخدام علوم السرديات ـ يكاد يشارف منطقة العلوم المضبوطة الدقيقة، ويخرج من التعميمات الإنسانية السابقة.

وعندما اكتملت فى يدى مثل هذه الأدوات قاربت رواية بسيطة وصغيرة، ولا يكاد يلتفت إليها أحد، وهى (يوم قتل الزعيم). كنت أريد أن أكشف عن رؤية نجيب محفوظ السياسية، وهل حقا انفصل محفوظ عن الوجدان القومى المصرى والعربى، ومشى فى ركب السياسة، ولم يكشف عن طبيعة هذا الوجدان التى تحتفظ بأصلب مقومات الوقوف بقسوة وصلابة ضد التطبيع؟ وهل وافق محفوظ السياسيين إيثاراً للسلامة، كما ترك الآخرين يفهمون، وترك العرب يقاطعون إبداعه، أم أن رؤيته الإبداعية تختلف عن ذلك؟ وعندما طبقت مناهج علوم السرديات على هذه الرواية، تبين لى أن هناك فارقا حاداً حاسما بين آراء محفوظ ـ المنقولة والمكتوبة بسرعة وعجلة فى الصحف ـ ورؤيته الإبداعية. وجدت أنه فى الأخيرة، وبتحليل تقنى دقيق، يقف فى صلب وفى قلب التمثيل العميق الجوهرى للضمير المصرى والعربى الرافض لأى تعامل مع هذا العدو الصهيونى، وجدت أن الفارق بين الرأى السياسى والرؤية الفنية المستخلصة من إبداع محفوظ، هو الذى يقدم حقيقة الإجابة عن سؤال: كيف يمكن للنقد العلمى أن ينقذ الكاتب من نفسه أحيانا، وأن يكشف حقيقة عن جوهر رؤيته، وعما يجعله كاتبا رمزاً حيا فى الضمائر بصفة دائمة.

وأظن أننى قدمت هذه القراءة أملاً فى بحث شاركت به فى مؤتمر عقد بالمغرب عن نجيب محفوظ، وفوجئت بأحد الكتاب يقول إن نجيب محفوظ لم يعد يمثل الضمير العربى، بقدر ما يمثله جبرا وعبدالرحمن منيف، لكن كل النقاد من الشيوخ والشباب المغاربة كفونى مؤونة الرد حينئذ، لأن التحليل العلمى الدقيق لرواية (يوم قتل الزعيم)، كان يسترد لمحفوظ المكانة التى أوشك البعض أن ينكروا حقه فيها.

ومن خلال هذه التجارب النقدية، أعتقد أن تجربتى النقدية شخصيا مدينة لأعمال محفوظ، إذ أعطانى المادة والفرصة لكى أتوغل بعشق وحب واستمتاع فى أعمال أكبر مبدع عربى فى عصرنا الراهن، استطاع أن يفتح الباب أمام الأجيال التالية من المبدعين ومن النقاد على طريق التطور الخلاق!.

لم أبرح زقاق المدق

فاطمة موسى

حرصت على المشاركة فى هذا الاحتفال، بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أن أقدم قراءة لسيرة محفوظ، بصفتى واحدة من المخضرمين الذين عاصروا نجيب محفوظ كاتبا فى صعوده، منذ البدايات الأولى وحتى اليوم، وكيف تعرفنا عليه وكيف تابعناه، خاصة من زاوية البعد التاريخى، الذى أراه من الأهمية بمكان فى تتبع مسيرة كاتب ومدى تطوره . وبصفتى أستاذة أدرس الرواية، أرى أهمية هذا التحليل فى المتابعة لتاريخ المؤلف، وأرى أننا لا يجب أن نحاسب محفوظ اليوم على هذا الأسلوب القديم الذى بدأ به كتاباته، وإنما ننظر إليه ـ بعكس ما يرى البعض مثل إدوار الخراط ـ على أن هذه الكتابات كانت تمثل فترة التدريب، التى انطلق منها إلى ماقدمه لنا بعد ذلك.

وإذا أمد الله فى عمر الناقد أو الكاتب، يرى تطور الحركة الأدبية وتطور الكاتب الذى تابعه منذ البداية، ليرى صدق ما رآه. ولا أخفى عليكم أننى فى هذه الأيام كنت أقرأ بحوثا كتبتها فى الستينيات، لأعيد نشرها فى كتاب، ووجدت من بينها بحوثا كنا نرى فيها تطور نجيب محفوظ، الذى عاصرنا صعوده، ورأيناه كيف أسس حركة الرواية العربية، وتطورها من المرحلة الرومانسية والمرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية، ثم إلى الواقعية الجديدة، وصولا إلى ملامح المرحلة التى عالجها فى أعماله بعد صدمة ١٩٦٧ . كل هذا تابعناه.

والمهم الآن فى نظرى أن القارئ الشاب أو الجديد، الذى يقرأ اليوم رواية (ميرامار) ولا يعرف أن نجيب محفوظ كتبها قبل هزيمة ١٩٦٧ ، لن يدرك أبعادا مهمة جداً فى هذه الرواية التى تمتاز بجرأة شديدة فى

تصوير شخصياتها، وخاصة شخصية ذلك «الكادر» الكبير فى الاتحاد الاشتراكى، الذى يعد محور الرواية التى نشرها نجيب محفوظ فى خريف ١٩٦٦ مسلسلة فى «الأهرام». وكتبت بحثا عن هذه الرواية فى عدد يونيو من مجلة «الكاتب» عام ١٩٦٧، أى قبل الهزيمة بأيام. ودائما أحاول أن أبرز هذه النقطة عند تقييم نجيب محفوظ كفنان، وهى بصيرته الثاقبة ونبوءته التى جعلته يدرك حقيقة هذه الشخصيات، ويقومها بجرأة شديدة يهنأ عليها.

وإذا كان البعض لا يعترفون بهذه الجرأة والفنية العالية فى تقديم هذه الشخصيات المداهنة والرياء الذى أفسد الثورة وأدى بنا إلى نكسة ١٩٦٧، لكنه قدمها قبل أن يصبح الجميع فى حل من الحديث فى مثل هذه الموضوعات. وهو ما ناقشه نجيب محفوظ بوضوح فى (ميرامار)، و (اللص والكلاب)، و (السمان والخريف).

وأذكر أننى قلت لأحد الأصدقاء ـ أظنه فتحى غانم ـ عقب أن نشر نجيب محفوظ (اللص والكلاب) ثم (السمان والخريف)، أنه بقى أن يكتب رواية أو سيرة شخصية حسن الدباغ، الشاب التقدمى المظهر، وابن عم عيسى الدباغ الشاب الوفدى فى رواية (السمان والخريف). لكن حسن الدباغ التقدمى الشكل، يظهر لنا بعد ذلك وهو داخل سيارة مرسيدس، وقلت يومها: بقى أن يفعلها نجيب محفوظ ويحلل شخصية حسن الدباغ حتى يدخل السجن.

هذا البعد واضح فى كتابات نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧، وهو ما يدل على صدق نظرته والتزامه الفنى. ربما لم يكن يتحدث فى السياسة وقتها، ولكنه عند كتابة الرواية، يتحلى بالصدق والجرأة، وسبق فى ذلك المحللين السياسيين، كما سبق غيره من الكتاب فى كشف ذلك الواقع الهش الملئ بالرياء، الذى أدى بنا إلى النكسة، وهو ماينفى عن نجيب محفوظ الصفة التى وصف بها بعض الكتاب الآخرين بأنهم غيروا آراءهم أو غيروا أفكارهم بعد سقوط النظام.

وأذكر اليوم درجة الحفاوة والحرارة التى قابلنا بها بداية نشر رواية (اللص والكلاب) فى «الأهرام». وأذكر أننى والمرحومة لطيفة الزيات كنا نتحدث طوال الوقت عن هذا الجديد الذى جاء به نجيب محفوظ. ويبدو أن عام ١٩٦٠ كان من الأعوام الحاسمة، فقد كان فتحى غانم ينشر روايته (الرجل الذى فقد ظله) ولطيفة الزيات تنشر روايتها (الباب المفتوح)، ونجيب محفوظ ينشر (اللص والكلاب). وأكثرنا من الحديث عنها والكتابة فيها، لدرجة أن أزواجنا زهقوا، واتهمونا بالمبالغة فى الحديث عن هذه الرواية. وعندما اكتملت الرواية وقرأها بعضهم سلموا لنا بالرأى الذى أعلناه من قبل عن ذلك الجديد الذى أتى به نجيب محفوظ فى الرواية العربية، وهى بدايات الفترة الفنية الراقية التى تطور إليها نجيب محفوظ بعد مرحلة «الثلاثية» و(أولادحارتنا).

أما كيفية تعرفى بنجيب محفوظ وبداية هذه المعرفة، فقد تمت لمجموعة من الأصدقاء فى وقت واحد، وكان من رواد هذه المجموعة فى لقائها بالمقهى يوسف الشارونى وجونسون ديفيز الذى أصبح مترجما وكان يعيش فى مصر وقتها محاولا تعلم العربية. فى هذه الفترة كان الحديث عن المازنى والعقاد، حوالى عام ١٩٤٧، ويومها قال لنا ديفيز: دعكم من كل هذا واقرأوا رواية (زقاق المدق). وهذه هى المرة الأولى التى تعرفنا فيها على نجيب محفوظ، ومن لحظتها بدأنا متابعة نجيب محفوظ، ولم أبرح طريقه من بعدها.

صاحب الموقف الحضارى

فتحى غانم

إذا كان لى، فى نهاية أعمال هذه الندوة، أن أقول شيئا، فإننى أقدم شكرى باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، انطلاقا من اعتبار هذه الندوة مسؤوليتنا، التى تدخل فى إطار الندوات التى تقيمها اللجنة، وفى إطار اهتمامها بالقصة والرواية. ومن هنا جاءت المسابقة التى تعلن عنها اللجنة باسم نجيب محفوظ. وربما هى المسابقة الوحيدة التى تحمل اسم كاتب موجود بيننا، وله أعماله الحية وأفكاره، هذا إلى جانب جوائز أخرى باسم يحيى حقى ويوسف السباعى ومحمود تيمور. وأتمنى فى السنة القادمة أن يكون احتفالنا بتقديم جوائز نجيب محفوظ، احتفالاً يليق بالوضع الأدبى الذى حققه نجيب محفوظ.

وعندى كلمة بسيطة أريد أن أقولها، وأرى أن لها أهمية فى هذا الصدد. وهى أن نجيب محفوظ كان فى الفترة التى بدأنا فيها القراءة، فى الصفوف المتأخرة من كتاب الرواية، إذ كان يتقدمه بمسافة إحسان عبدالقدوس ويوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله. وهى أسماء كانت تفوز بالنصيب الأكبر من القراء، وتفرض المزاج الأدبى الذى يجذب القارئ والمتلقى، كما كانت لها دلالاتها التى تكشف عنها بوضوح فى أعمالها. ونجيب محفوظ كان مختفيا ولم يكن ظاهراً أمام هذه الأسماء الكبيرة، واقتصر نشره لأعماله فى هذه الفترة على «الكتاب الذهبى» عند إحسان عبد القدوس، وهى السلسلة التى نشر فيها (خان الخليلى) و (زقاق المدق).

وفى إطار المقارنة، نجد أن طبقة القراء، وهى الطبقة المتوسطة، كان يخاطبها إحسان عبد القدوس فى كتاباته بالتركيز على نماذج يعشن حياة مختلفة فى «نادى الجزيرة»، وكان يتحدث عن البنت السمراء، التى

يشبه سمارها «الكافيه أوليه»، أو عن نوع معين من البرفان، من إنتاج «كرستيان ديور»، وكان يستخدم أسلوبا ينتمى لأوروبا وثقافتها، ومع التقدم والحداثة؛ يؤكد أننا أناس مع التقدم ومرتبطون بأوروبا. فى الوقت نفسه، كان يوسف السباعى مشهوراً بما أسميه الرومانسية، إذ كان حريصا على رسم شخصية الكاتب فى معظم أعماله، ذلك الكاتب الذى يحلم ويعذب نفسه من أجل الحب، والخطابات الغرامية التى يسطرها فى الليالى الطويلة، وهذه النوعية من الكتابة كانت تجمع حولها مجموعة كبيرة من القراء. ووصل أمر الاهتمام بهذه المعانى إلى درجة الاهتمام بشكل الرواية وطريقة إخراجها، فكان يوسف السباعى يطبع غلاف الرواية مثل علب الشيكولاتة والملبس، ملونة ومذهبة، فى الوقت الذى كان نجيب محفوظ لا يستطيع أن يطبع بهذه الفخامة رواياته، واقتصر على نشر رواياته فى «الكتاب الذهبى»، وكان يقدم عالما لا صلة له بنادى الجزيرة، ولا بالقاهرة الجديدة، التى هى خارج قاهرة المعز، فلم يتعرض نجيب محفوظ للشوارع الأفرنجية فى رواياته، بل إنه يسخر إلى حد كبير من اللغة الإنجليزية، (وجاءت شخصية درويش أفندى مدرس اللغة الإنجليزية فى رواية (زقاق المدق)، متصلة بهذا التهكم الساخر، الذى بلغ حد أنه كان يترجم كل كلمة يسمعها إلى اللغة الإنجليزية)، كما كان يسخر من تلك الثقافة القادمة من هناك، هذا الهناك الذى لم يسافر إليه نجيب محفوظ طوال حياته، ولم يرتبط به فى عمره، ولا يخشاه.

فقط كان عنده إحساس قوى بأنه قادم من أعماق أرض و ناس «ثقال» فى أصالتهم، ولا أحد يتحدث عنهم، أو يلقى عليهم الأضواء. ومن هنا، كان الثبات والصمود الذى تحلى به نجيب محفوظ، وكان حرصه على الوصف التفصيلى الذى كان لابد أن يضعه فى رواياته، لأنه يقدم للقراء وللمصريين أنفسهم الأماكن المغمورة فى وطنهم، التى لم يشاهدها أحد، ولم يحرص كاتب من الروائيين على تقديمها، إذ كانوا يهتمون بما يحدث فى «سليمان باشا» و «قصر النيل» ودور السينما والنوادى الرياضية. وشعر نجيب محفوظ أن دوره أن يقول للناس إن هذه الأماكن المغمورة موجودة، وإن هذه النوادى موجودة، وإن الشوارع الأفرنجية موجودة، كل هذا موجود، وعليه أن يصف بدقة وبتسجيل دقيق كل هذه الأماكن وما يحدث فيها. والأمر هنا يتجاوز مجرد الوصف والتسجيل، لكنه يصل إلى أهمية تأكيد وجود البناء، ووجود المسرح الذى تعيش فيه الشخصيات التى يقدمها دون أن تهتز له شعره بضرورة الانغماس فى الثقافة الأوروبية، ولم يتصور أن فرجينيا وولف هى طريقنا إلى الحداثة. لكنه كان يرى أن الأمر لابد أن يخرج من أهله، ومن المنطقة التى يعيشها والتى خرج منها. ولذلك، كانت رواية مثل (زقاق المدق) بها كل هذه التفاصيل والأوصاف لكل الشخصيات؛ من بائع البسبوسة، إلى صانع العاهات، وهذه التفاصيل تضم المعمار الخاص بها، وهى ليست منفصلة انفصالاً عضويا عن الرواية، إذ لا يمكن أن تكون شخصية حميدة فى هذه الرواية إلا نتاجا لكل هذا الجمع من الشخصيات الحية، ومن المكان، ومن الحارة نفسها، كل هذا يصنع الشخصية. ولذلك ، قد يحدث ـ فى تناولنا أعمال محفوظ ـ نوع من الاندفاع وراء فكرة ما، والاهتمام بتأكيد معنى لأسلوب ما، وننسى ما هو أهم، وأعنى به موقف نجيب محفوظ الحضارى، موقفه من ثقافة وتراث وفكر الشعب الذى يعيش فيه. وهذا الموضوع يمكننى أن أتحدث فيه لصباح اليوم التالى، لكن ما أرجوه أن نتفكر فى هذا الموقف الحضارى، ونتأمله، كى نعطى هذا الكاتب حقه.

ما يطيقه نجيب محفوظ

مجدى حسنين

ثمة حزن يخيم على الطريق إلى نجيب محفوظ، شجن من نوع خاص، يحتمى بقاهرة المعز، ونبضها فى قلب الرجل، وفى رموز شخصياته وأسوار عالمها، وفى المفتاح الوحيد الذى يملكه نجيب محفوظ لأبواب هذه العوالم، والدخول إليها فى اطمئنان وأمان.

سر آخر يضيفه الأستاذ إلى قائمة أسراره، أطلقه منذ روايته الأولى، ولم يزل مطروحا على الأجيال، فى امتلاك هذه القدرة على الدخول إلى هذه النفوس وسرد حكاياتها وفهم أدق أسرارها وفضحها. السؤال عويص جدا، والإجابة لم أتلمسها بعد.

جهه فى مرة أو مرتين أو ثلاث، تكتشف أن تجاعيد السنوات رسمت على قسماته تضاريس وطن أحبه كثيرا، لدرجة أنه لم يغادره، وأخلص لجغرافية هذه البلاد، ورسم داخله صورة مزدهرة لنموها وتقدمها، لكنها الصورة التى لم تتضح بعد فى الواقع. تستغرقه آلام الطعنة الخبيثة الحمقاء، فى انتظار الآتى الذى لم يتوقعه أحد، ويبعده الحزن ـ كثيرا ـ عما آل إليه مصيرنا، عن الإنصات جيداً لدوىّ الاغتيالات المتكررة وبأشكال متعددة، زلازل تطيح بنا، وحمى التبدد الاجتماعى تطيش فينا. وأحيانا يقصد نزع جهاز السمع من أذنه اليسرى، كى يتوه فى أحلام لم تتحقق، وينسى كثيرا حصوله على جائزة نوبل، ويطل علينا أحيانا فى الصحف والإذاعة والتليفزيون، ويكتفى بالظهور بين الأصدقاء فى أماكن متفرقة ومغلقة.

هل زاد الحزن على سنواته الثمانى والثمانين، أم هى يقظة الصباح التى تدهمه بعنف شديد، فيستيقظ مجذوباً من عالم الغيب، بقبضة أسطورية مبهمة، تدفعه إلى ممارسة طقوسه التى كان حريصا عليها. كم يتمنى الاستيقاظ مبكراً والسير فى شوارع القاهرة، وتناول قهوة الصباح فى «على بابا» والوصول إلى «الأهرام». إنها بنود الوصية التى لايستطيع تنفيذها، ويخشى أن يفتح الله عليه بفكرة رواية، وتصيبه القشعريرة لأن معنى ذلك أن الله يعذبه كثيراً.

عندما أردت أن أعيد ترتيب أوراقه فى المكتبة وفى الحياة، وجدتها تحتل أجزاء كبيرة، وتسد علىّ أركانا بأكملها. **فقلت: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ.**

ولاح فى الذهن الحديث عن العولمة وثورة الاتصالات والتخصص فى فروع المعرفة والثقافة، ووجدتها مبرراً يصلح للكسالى ـ أمثالى ـ حتى لانشقى شقاء نجيب محفوظ فى الحصول على المعرفة وتنظيمها ، ذلك الشقاء الذى أدمى سنوات الأديب الكبير، ورأيت أننى لست مضطراً إلى كل هذا الحزن، وأن العيب ليس فىّ على الأقل، وحسبى أن أردد: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ ؟!

أما السر الحقيقى الذى جاوز تنوع نتاجه وكثرته، فهو تلك النفوس الحية التى خلقها فى شخصيات رواياته، رجالاً ونساءً، وربما اهتممت أكثر بهؤلاء النسوة ـ حسب اهتمامات برج الحمل ـ ووقفت كثيراً عند خديجة وعائشة الشقيقتين، وعند حميدة ونفيسة وريرى، وعند المرأة التى ولدت ذلك الأديب الذى حفظ فى ذاكرته حكايات النساء بكل هذه الأمانة والعطف والرقة. وكذلك عند المرأة التى تزوجها، وابنتيه، وأرى ملامح كل هؤلاء النسوة فى بيتى وفى طريقى وفى حياتى، ووجدته مسؤولا برقته عن مصائر ومسارات هؤلاء النسوة، ومسؤوليته هنا مشتركة مع الواقع الذى لايزال يلتهم من أحلام النساء الكثير، ماعدا الأمومة والزوجية.

إننى أعرفهن جميعا بأجسادهن المعاصرة وعقولهن الواقعية، خديجة وعائشة بدأتا تريان أبعد من الأنف، إنما من خلال الستائر والحجاب وثقب الباب، واستطاعتا أن تتزودا بهذه الرؤيا لإقامة عالم الأحلام، فقد كبرتا ومعهما كبرت الخشية من أن ترتفع إلى مستوى الجسد، إلى مستوى العقل الحرارى، الذى يصبح الجسد الآدمى نواة له فى هذه الفترة من العمر.

وكم حسدت فى مثل هذا العمر نجيب محفوظ على كل هؤلاء النسوة اللائى عرفهن فى حياته، وأبحن له بالمكنون كله، وتمنيت ـ وأنا من برج الحمل ـ أن تدهمنى أسماء النساء فى العالم كله دفعة واحدة، أعيش معهن، وأترسم أحلامهن، وأنصت إليهن، وأخفف عنهن.

هذا الوجه البارز للمرأة فى «ثلاثية» نجيب محفوظ، تنافسه أوجه أخرى تقيم فى الأماكن التى يمثل فيها السيد أحمد عبدالجواد وجهه الآخر، فى بيت المعلمة، سيدة التخت، نزواته فى الأماكن نفسها التى ذهب إليها ابنه الأصغر، وستذهب إليها الأجيال التى تلت نجيب محفوظ، بحثا عن مفتاح السر للولوج إلى هذه النفوس.

وفى الناحية الأخرى، نجد حميدة ونفيسة وريرى فى الروايات التالية لنجيب محفوظ، ضحايا، مغرراً بهن، ومغلوبات على أمرهن، ومحكومات بأحد حدى الظلام أو السقوط. وفى كل النواحى لن نجد المرأة خيراً من صدر نجيب محفوظ تلقى عليه برأسها وتظل تحكى وتحكى وتحكى، حتى يقفز الحسد على عيوننا فلا نرى مقاما لسؤال: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ؟



سردية نجيب محفوظ

محمد بدوى

أطياف المعاصرة

نبدأ من النهاية، من حيث أنهى الكاتب متنه الكبير، فكتاب نجيب محفوظ قد انغلق، لينفتح على التأويل والقراءة. ونحن نبدأ فى برهة بعينها، تجعل ما نقوله عنه مصابا بالمعاصرة التى تأخذ حيناً شكل الحجاب الذى يموّه على النظر، وحينا شكل الميزة، فكلام المعاصرين عن المعاصرين، دائماً، يتلوّن باللحظة وأطيافها، فيجىء، كاشفاً عن تورط الخطاب لتورط منتجه فيما تموج به اللحظة.

بعد حين، قد يجىء آخرون لينسجوا خطاباً عن كتاب محفوظ، فيخضعوه لمعضلاتهم و«روح عصرهم». قد يقرظونه كما نقرظه، وقد يسلقونه بألسنتهم، بل قد يتجاهلونه تماماً، فيتجمد، بل قد يبدو للبعض أنه دخل محاقه ومات. آنذاك يبدأ الناس فى التنقيب عن أدب آخر، لكاتب آخر همشه أدب محفوظ، لكنه ظل هناك كامناً ينتظر نداء من يناديه، ويحرره من موت الكتابة.

نقرأ كتاب محفوظ، فنشتبك معه، ونجادله، ونؤوله. وقد نخونه، فنجعله ينقلب على نفسه؛ على إرادة منتجه التى صاغته ونسجته، ليقول مالم يخطر على باله. لكننا فى النهاية أبناء اللحظة التى عاش فيها محفوظ، وضحاياها. هذه اللحظة بوّأته موضعاً بعينه. كان كاتباً من الكتاب، محضناه هيئة كاتب «جاد» و«كبير»؛ نأخذ كلامه مأخذ الجدية، ونجتهد فى الإصغاء إليه، وفهمه، وتأويله، حوّلنا رواياته وقصصه إلى أفلام، ومسرحيات، ومسلسلات؛ أى أوّلناه ـ كلٌ من موقعه ـ فى نصوص بصرية، جعلت أدبه يجاوز الكتاب المطبوع إلى الكتاب العام، المقروء، والمسموع، والمرئى، حتى إن بعض ما خلقه من شخوص، أصبحت نماذج، وأشخاص من لحم

ودم، نشعر أننا نعرفهم، ونشاطرهم العيش، مثل سى السيد أحمد عبد الجواد، الذى لفرط حضوره يلوح كأنه من سكان مصر المتعينين.

ثم جاءت نوبل، جاءته منقادة، دون أن يبذل جهداً من أجل الحصول عليها. ينتمى محفوظ لثقافة تبدو لمانحى نوبل غامضة، وبعيدة، ومختلفة. ويكتب بلغة على عكس لغاتهم، تبدأ من اليمين إلى اليسار. علاماتها وحروفها مختلفة عن أبجديتهم، «تبدو ديداناً أو ثعابين، أو وسخ ذباب» كما يقول الصبى لمعلمه فى رواية (اسم الوردة) لإمبرتو إيكو [1]. ولم ينخرط الرجل فى علاقات مع مؤسساتهم، تجعله قريباً منهم. لكن عبر صدفة تاريخية، تمكن من أن يفعلها، فبدا لمواطنيه «بطلاً»، أجبر هؤلاء «الآخرين» على التسليم بحقه فيها، وجدارته بها. صحيح أن مواطنين آخرين مولعين بالشك والنقد، نظروا إليها بوصفها دليل إدانته ودمغه، هذا الذى لم «يتعب» أبداً من المخالفة، والشذوذ عن الإجماع. لكن المصفقين والمصفرين هزءاً، أصابهم الزهو بالبطل الذى مدّ يده، فأحضر «الشمس» إليهم.

وكان أنْ تحول نجيب محفوظ من مواطن دءوب مجتهد إلى مواطن خاص، لا ينبغى أن يُقرن بغيره. الصحف والإذاعة والتليفزيون وصائغو الأفكار وناشروها، بأمر من الدولة، وضعوه فى مرتبة كادت توثنه، فيما يحاول هو، جاهداً، ألا يؤمه أحد؛ ألا يصبح باروداً فى مدفعية غيره، لكى يظل كما أحب أن يكون دائماً، كاتباً، لا سلطة له سوى سلطة الكتابة. لذا، يعى محفوظ أن من يختلفون معه وعنه، ينقذونه من التقريظ الذى ينال كل من أصبح جزءاً من الدولة. هؤلاء الذين يجردونه من «الكاتب» ليلفوه فى حرير رجل الدولة ومبارك إيديولوجيتها، يأخذونه من الناس، الذين كتب عنهم ولهم، ويعلم هو أن من بين ظهرانيهم، يخرج القادرون على إعادة إنتاجه.

كان يمكن أن تكون نوبل سبباً، يجعل الكتاب يندفعون فى تقليده واحتذائه، لكن الأدب المصرى كان قد تجاوز هذا المأزق مبكراً. لذا، يمكن أن تجد كتاباً عرباً، يعيدون إنتاج طرائقه، ورؤاه، يؤرخون لمجتمعاتهم كما يظنون أنه فعل حين كتب «الثلاثية»، لكن الكتاب المصريين أدركوا مبكراً أن كتابة محفوظ تجربة لا يمكن إعادة إنتاجها، أو تحويله إلى «مدرسة» أدبية. إنه يبدو لهم الرائد، والمؤسس، والكاتب الذى يذكرهم بفنان مصر القديمة، الذى يقضى عمره ينحت، أو يرسم، أو يهندس، دون انتظار جائزة، ومن ثم ينبغى أن يستلهم ما فى حياته من قيم، لا أن ينسج على منوال كتابته.

لنعد إلى نوبل، فلها آثار كبيرة على الأدب وعلى محفوظ. لفتت النظر إلى الأدب المكتوب بالعربية، فنشطت حركة الترجمة. أحيت فى نفوس الكتاب الشوق إلى تحقيق ما حقق محفوظ. بل إن شمسها قد شوشت على كتاب آخرين لا يقلون أهمية عن محفوظ مثل يوسف إدريس. لكن أثرها الكبير يمكن لمسه فى تأكيد صفة الكاتب، بأل التعريف على محفوظ. فلأسباب كثيرة يمكن أن نلحظ ميل المجتمع المصرى، الذى يحاول أن ينفلت من تقليديته، وشموليته، إلى تجسيد صفة ما على شخص بعينه. المطرب الأوحد، الكاتب الأوحد، ومن قبلهما، طبعا، الزعيم الأوحد. ولعل «محفوظ» يكون آخر من يمنح هذه العلامة الدالة. فبرغم كل شئ؛ أعنى برغم بطء التغير، وجسامة المعضلات، فإنّ السياق المصرى يسير حثيثاً إلى الدخول فى حقبة جديدة، تنطوى على تكثير المراكز، والنماذج، والانفلات من هيمنة الوحدة.

الكاتب والجماعة

فى الثقافة العربية يأخذ الكاتب وضع الموجّه الأخلاقى، فهو ضمير الأمة، وحارس تجانسها، وسادن ما تظنه قيمتها العليا المختزلة لجوهرها. أنت تكتب معناه أنك منحت منصة الكلام، انضممت إلى هذه السلالة الممتازة

من صاغة أحلام الناس وأشواقهم. كأن الناس كلّ مصمت، وأنت ضميره، وسوف تكافأ يوماً، بأن يدرج اسمك فى كتاب الثقافة الكبير، وتصبح نصوصك وعاء قيم الجماعة، ومن ثم ستدرس فى الأكاديميات، وتكثر الشروح حولها، وتُلقن للتلاميذ، لتكون نموذجاً يحتذى، لا فى اللغة، والكتابة وحسب، بل فى الحياة.

كانت العرب، من قبل، تعلّق قصائد الشعراء الكبار فى الكعبة، الموضع المقدس، لتتطوب. قداسة المكان تسرى فيها، فتصبح مثله، وحين زُحزح الشعر إلى موضع تال بعد نزول القرآن، صارت القصائد والأراجيز مرجع تأويله، وفهم ما أشكل على الناس من مغازيه. ومن ثم كانت هذه القصائد شواهد بلاغته، وصحة تركيبه، فى كتب البلاغة والإعجاز، والنحو، لتصير النصوص، فيما بعد، المرايا التى يبصر فيها الأحفاد عظمة الأسلاف، وبلاغة لغتهم، وفرادتها، حين يستذكرونها، ويحفظونها، لتتقوم ألسنتهم، وتتفجر فيهم أحلامهم التى تصلهم بأسلافهم العظام.

وبالطبع لم تعدم هذه الثقافة، فى مسارها الطويل، من يخرج عليها؛ هؤلاء الذين أتوا من أطرافها، وهوامشها، مسلّحين برؤى أخرى، وأشواق أخرى، لأنهم كانوا مختلفين أصلا فى لونهم، أو دينهم، أو منبتهم. إنهم ضالون، ملعونون؛ بعضهم كان أكبر من أن يمحق، أو تنفى نصوصه. وبعضهم محق جسده، وبقيت كلماته، مثل بشار بن برد، وبعضهم محيت نصوصه، ولم يبق منه سوى اسمه، وبعض الأمشاج من نصوصه مثل ابن الراوندى.

فى اللحظة الحديثة من الثقافة مازلنا أمام هذه المفارقة. الجماعة ترى الكاتب ضميرها الناطق باسمها، المعبر عن روحها. والكاتب يدرك أن الكتابة مهددة بالانمحاء ما لم يزد عن مساحة خاصة به، تجعله قادراً على كتابة العالم من حوله. الجماعة تشدّه إلى دفئها الوثير. والكاتب ممعن فى فرديته التى يتهددها جثوم الجماعة، ممثلة فى شرطتها، وقانونها ومؤسساتها. دائما ثمة هذه الريبة المتبادلة بين الاثنين، التى قد تصل إلى حدّ القطيعة.

ما الجماعة هنا؟ لنقل دون تفاصيل إن الجماعة هى صاحبة السلطة؛ هى هذا الكل المجرد، الذى يتجسد فى القانون، والشرطة، والمؤسسات الدينية والتعليمية، والأخلاقية، هذا الكلّ المجرد قد يكون بالغ الوضوح، ملموساً، متعيناً، حين يكون سلطة سياسية، تدير شئون الوطن، لكنه قد يتقنع، ويغمض، ويندسّ فى الهواء والكلام، نحسّه، جاثماً، ثقيلاً، يرى ويراقب، ويضغط.

عقيدتا العفّة والانحناء للعاصفة

ها هو قد قرر أن يكون كاتباً. لم يُطع دارسَ الفلسفة فيه، ليسأل ما الكتابة؟ لا وقت لديه ـ حتى ـ ليقرأ كتاباً مرتين. قال لنفسه، الكتابة؟! الكتابة أن تكتب، أن تمارس فعل تسويد الورق الأبيض، تقول كلمتك، وتمضى؛ تحاكى ما تراه، وتعارك اللغة العجوز، التى لم تلن بعد لكتابة العالم الحديث. وخلف ما تكتبه ينبغى أن يكون هناك دائماً نجيب محفوظ، المواطن، الذى فتح عينيه على مظاهرات ١٩١٩، الذى يدمن سماع الطقاطيق، والأدوار، وتجويد الشيخ على محمود، والذى ألم ـ إلمامة تلميذ درس الفلسفة فى جامعة مصرية وليدة ـ بلايبنتز، وداروين، وعلّمه سلامة موسى أن يكون مثله، كاتبا «عصريا». نعم للممارسة، لا للتفكير النظرى. فيما بعد سيحق له أن يسرّب إلينا، على لسان راويه قوله: «كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة، رغم ما جرّه علىّ ذلك من تحقير وسخرية» (٢) .

وحين نشر روايته (زقاق المدق)، التقى إبراهيم عبدالقادر المازنى الذى حيّاه على ما كتب، ولوّح له بتحذير قائلا إنه يريد أن ينصحه، وهو فى بداية حياته الأدبية، «قال لى إن الأدب الذى أكتبه هو الأدب الواقعى، وإن هذا النوع من الأدب، يسبب لصاحبه مشاكل كبيرة» - يقول نجيب محفوظ، وهو يتذكر واقعة لقائه بالمازنى، الذى أضاف محذراً:

- إذا كنت سوف تستمر فى كتابة الأدب الواقعى، فسوف تجلب لنفسك المتاعب والمنغصات، دون أن تدرى.

ردّ محفوظ شاكرا له نصيحته، وانصرف [٣].

فيما بعد، وقبيل حصوله على نوبل، أخبره مصطفى أمين أنه بعد أن قرأ له، قرر أن ينشر له قصتين قصيرتين فى الشهر بالتناوب مع توفيق الحكيم نظير مكافأة «معتبرة». تذكر محفوظ الأمر الذى لم يستجب له، ولم يندم عليه [٤].

إنّه يعرف طريقه جيداً، بدلا من السؤال المعرفى عن الكتابة ينخرط فى ممارستها. بدلاً من الأدب الذاتى الذى مارسه أساتذته، طه حسين ، والمازنى، والحكيم، وهيكل، سيكتب أدباً سياسياً برغم ما سيجره عليه ذلك. وفى مواجهة الضعف البشرى أمام المال سيشهر ما يمكن أن نسميه عقيدة العفّة.

الكتابة فعالية تخفى الجسد وعوراته، بفرارها من الشخصى إلى العالم الأرحب، الذى لا يعدو الجسد أن يكون جزءاً منه. هى شهادة على العالم وفعل فيه، سيتوارى الرجل لتبرز الكتابة، سيظل هناك بعيداً، مختبئاً خلف رموزه، وأقنعته، وشخوصه. وحتى حين تسلط عليه أضواء الشهرة، سيبتدع محفوظ طرائق وأساليب للمراوغة، ولسنوات سينشغل البعض به كرجل ومواطن، يريدون أن ينفذوا إلى حياته التى يحصنها بالصمت، ويبعدها عن كاميراتهم، وعيونهم، وأقلامهم. لكن هيهات.

«القصة شعر الدنيا الحديثة» [٥]. هكذا سيختلف مع العقاد كما يختلف التلميذ الصبور مع أستاذه العابس الجهم. لاحظ التركيب «الدنيا الحديثة». الموصوف كلمة تنضح بالدلالة الدينية، مشيرة إلى عالمنا الأرضى فى مقابل «الآخرة». لكن الصفة تربك الموصوف، وتخلخله. فالدنيا ليست قديمة ولا حديثة، إنها تتضمن الصفتين معا، لأنها تنفى الزمن. يريد محفوظ أن يقول «شعر العالم الحديث». هذا «الشعر» تآزر الفهم الأرسطى للفن (مبدأ مشاكلة الواقع) مع الليبرالية، ليخلّصاه من شوب الفهم الرومانسى، الذى كان يجتاح الشعر العربى، آنذاك، حين قال محفوظ عبارته.

شعر الدنيا الحديثة، أى ديوانها الجامع لمعارفها، ومشاكلها، مرآتها التى تعكس صورتها، التى يمسك بها رجل من هذه الدنيا، ومن مصر التى خرجت من حرب الدول الكبرى، التى لا ناقة لها فيها ولا جمل، مهزومة، خاسرة.

قرر أن يكون عفيفاً إذن. الأحرى أن الصدفة، التى لا يثق محفوظ فيها كثيراً، جعلت من الكاتب الرجل الطامح لكتابة الدنيا الحديثة، يلتقى مع الرجل الذى لا يأبه كثيراً بالمال. أعنى لا يسكنه حبه لدرجة أن يضحى بما يعده أثمن وأغلى، من أجل الحصول عليه.

حصانته من التكالب على المال ستعضده، فيما بعد، فى معاركه، من أجل أن يقول كلمته التى يعتقد صحتها، فى رواياته، بعد أن يصعد الضباط سدة السلطة. ستتآزر هذه الصفة مع حذق اجتماعى، يعضده استعداد نفسى، يجعله رجل الانحناء للعاصفة.

الكاتب يجب أن يكون وحده، ليقول ما يعتقد أنه الصحيح. هكذا سيختلف مع سلطة يوليو، كما يختلف المواطن المحكوم مع المواطن الحاكم؛ برقة شديدة، وفم باسم، لمواطن يضم جانبى سترته، يحيى رئيسه فى وزارة الأوقاف، أو وزارة الثقافة، أو جريدة الأهرام. لكنه حين يجلس أمام الورق سيكتب ما يراه، ويحسه.

أما المواطن الحاكم، سليل الفراعنة، بناة الصروح، صاحب «الألف وجه، والألف قبضة»[٦]، الذى يصرّ أن على الكاتب أن يدعو، ويبشر، ويزين ويصقل، فماذا يفعل مع رجل كهذا؟

الكاتب يكتب.. يغضب الحاكم، يمنع نشر الكتاب فى مصر، ويترك للكاتب فرجة ـ صغيرة حقاً، لكنها فرجة ـ لنشره فى بيروت.

تهدأ الأمور، فيعيد الكاتب الكرّة. يغضب الحاكم، تكثر الشائعات، يتوقع الكثيرون شراً. والكاتب الهادئ المنظم، الكابح لمشاعره ـ تدرب على ذلك كثيراً ـ تضيق به الأرض بما رحبت، يتوتر، ويقلق، ويشرد فى الطرقات. لحسن حظه يقيه شروده الدائم هذا من ملاحظة من يتعقبونه.

لكن الأيام تمر. كر وفر، حتى يشهد الكاتب ذو الأحبال الطويلة اللحظة التى يأتى فيها حاكم آخر من السلالة نفسها، فيراجع سلفه ويخطئه، ويغيّر ما ظنه الناس لا يتغير. الكاتب يتأمل ما يرى، ويكتب دون أن يتوقع أنه بعد ذلك بأعوام سيجيئون إليه بعد نوبل، لكى يحاولوا تأميمه مرة أخرى. من قبل حاولوا تأميمه، بأن يكون صوتهم، ومادح معاركهم الوهمية، والآن يريدون أن يأخذوه من الوطن لهم؛ أن يوثنوه. لكن الرجل الذى فى «الزمن الخشن» لم يفعل ذلك، أيفعله الآن فى «الزمن الحسن»، بعد أن أحضر لهم المجد، وهو غافٍ فى نومة القيلولة؟

تبديل الأجهزة والشواغل

كان عليه حين قرر أن يهجر الفلسفة، ويمنح نفسه للكتابة، أن يبدل أجهزته. فى الفلسفة قضايا وتصورات ومقولات. فى الأدب لابد من شئ يشبه الحياة ويختلف عنها. لابد من المادى والمحسوس، الذى له ثقل الحياة. ومن ثم فعليه ـ على الكاتب ـ أن يدمن مالا يدمن: الذهاب إلى العالم، والعزلة . أعنى ذلك السلوك الذى لابد للكاتب من احترافه؛ أن يتحرك بين الناس دون أن ينغمس فيهم، ومعهم؛ أن يغوص فى الواقع، ثم يجفل من ثقله، من روائحه وألوانه ونثره إلى عزلته، شرنقته: البيت غير المرئى للتحديق فى الفراغ، والشرود، حيث يضع رأس هذا فوق جرم ذلك، ويحتفظ لهذه بجسم تلك وتحديق عينيها، دون ملابسها، وخمار رأسها؛ أن يمارس عسف كل خالق على مخلوقاته. فلو لم يطوّح بفهمى عبدالجواد، كيف سينمو كمال، ويكبر. كان الأب البطريرك عاشق الحياة، يدخل فى خريفه. ويمارس ياسين لعبه مع نفسه ونسائه وباراته، وسيكون كمال إشكالياً، وهو يقطع رحلة الوعى المضطربة، فماذا سيكون دور فهمى؟ إنه عاشق خجول، وابن طيب، ومثال، ولذا سيخلو من الثقل، والحيوية. ومن الأفضل أن يؤدى مهمته ويرحل، ليكون رحيله لاذعا لأسرته ولنا.

فى المرّة الثانية، سيكون عليه أن يهجر التاريخ. لأنه حين بدأ، هو ابن ثورة ١٩١٩ ، وإيديولوجيا «مصر للمصريين»، كان قد قرر أن يكتب تاريخ مصر، فانغمس فى تاريخ سكان الوادى العتيق، ليخبرهم، وينطق

باسمهم، ويقصّ تاريخهم، وماذا يفعل وطنى تجرحه خوذات المحتلين، وغطرستهم، سوى أن يخلق سردية مناقضة لسردية المستعمر؛ أن يلوذ بالتاريخ، ذلك الزمن المتعالى عن زمن الواقع.

لكنه ما إن يوشك أن يوغل، حتى يهزم الكاتب فيه المواطن، إذ يدرك أن عليه أن يكتب ما حوله، أى التاريخ غير الورقى، الذى مازال جاثماً، وملقى هناك، متناثراً فى الحياة التى يعيشها الرجال والنساء. وللمرة الثانية كان عليه أن يغيّر اللغة والشواغل، فتتراجع كتب التاريخ، وسيره، وحكاياته، لتحضر المقاهى والبارات، البيوت السرية والأقبية. سيبدل محفوظ نفسه، فيقرأ الروايات الواقعية، ويشرد فى المكان الأثير لديه، القاهرة الفاطمية، ويرقب زملاء الوظيفة، ليتخذ من حيواتهم الفقيرة أجنة لشخوص تدل وتعبر. يتدرب الخيال على الانطلاق، ويتعلم دس المغازى ونثرها فى الوصف والسرد والحوار، ويتقن الإنصات للآخرين، ليطلق أقصى إمكانات ما يلوح جنينيا لديهم. سيقرأ فى كتاب عن روايات الأجيال، ويتنبه لمحاولة طه حسين فى (شجرة البؤس)، فيفكر فى كتابة «الثلاثية» ـ كما عرفت بعد ذلك ـ وسيسعى من يومه إلى قراءة ما هو متاح منها: جالزورذى وتوماس مان، وتولستوى طبعا، وسيدرب نفسه على استلهام ما حوله فى أسرته وجيرانه وسكان حيّه، صبوراً، دءوباً. وفى إحدى جلساته، سيسمعه زميل له، وهو يتحدث عن مشروعه [7]، فيعود إلى البيت، ويكتب، وينشر فى ستة أشهر رواية من «هذا الذى يتحدث نجيب عنه». تنشر رواية الزميل فلا تلفت أحداً، ويظل هو راقداً على البيض، لسنوات حتى يفرخ «الثلاثية»، التى ما إنْ ينجزها حتى تقوم ثورة يوليو، فيجد نفسه، هو ابن الليبرالية المصرية فى وطن يحكمه ضباط صغار متلهفون للإنجاز، ولا يعرف معجمهم كلمة «الديمقراطية»، إلا أن تكون مرادفا للجاجة، والجدال العقيم، والتحزب، والطائفية. أيصمت بعد أن قرر أن يمنح للكتابة عمره، الكتابة التى لم يعد يحسن غيرها، بل لم يعد ـ حتى ـ قادراً على هجرانها؟ سيصمت قليلاً ، سيشغل نفسه بكتابة السيناريو، ويتزوج، لكنه لايقدر على الهجر، ولذا سيلوذ بالمؤرخ الضامر فيه، ودارس الفلسفة الذى هجرها، ليكتب (أولاد حارتنا)، ولكى يكتبها كان عليه أن يبدّل طرائقه، وعاداته. يهجر الواقع المتعين، ليدخل فى فضاء مغاير؛ فضاء يبدو فوق الزمان والمكان، لكنه برموزه وإليجورياته، وحتى مفردات حياة شخوصه، سيجعله يشير إلى الزمن والمكان اللذين فرّ من الكتابة المباشرة عنهما.

الكتابة والالتهام

فى يوم ما وقف أديب شاب فى نهاية الستينيات، وقال فى واحد من محافل الأدب، إن نجيب محفوظ يجب أن يموت. وبالطبع قوبل قول الأديب الشاب بالاستهجان من الكثيرين، خصوصاً من الشيوخ الذين رأوا فيه دليلا جليا على طبيعة الجيل الجديد، الذى لا يعرف الوفاء، ولا يحسن التعامل مع أساتذته. وقد تجاوب هذا القول مع شعار آخر، رفعه أديب شاب، كان واعداً يومذاك يقول: «نحن جيل بلا أساتذة».

لم يكن الأديب الشاب الذى تمنى موت محفوظ يحمل له أى ضغينة شخصية، ولم يكن يعلن عن رغبته فى قتل الأب فقط، بل قتل أب محدد هو الأب الملتهم للآخرين. فى العصور القديمة كان الأبناء ينقلبون على الأب الزعيم كلى المعرفة والقدرة، استئثاره بالمال والنساء والسلطة، ومن ثم كان لابد لهم من قتله، والتهامه، والندم عليه، من بعد. أما محفوظ فقد كان أبا ملتهما، يلتهم الكتب، والأوراق، ويعيد كتابتها. بدأ بالتاريخ الفرعونى القديم، ثم أسهم بنصيب الأسد فى الرواية الواقعية، ثم دلف إلى كتابة الرواية الأليجورية، ثم عاد إلى «الواقعية النقدية».. إلخ، فهو يلتهم المذاهب، ويرد الطرقات، يلتهم الخراف، ويهضمها، فتتبدى فى كتابته

طرائق تخضع للكنته فى الكتابة، بحيث يتبدى كأنه يلخص المراحل، ويمرّ فيها، ويتجاوزها.

فى أول الأمر لم تكن اللغة العجوز ـ مع ذلك الساحرة ـ طيعة لينة، لقلمه. على النقيض كان تدفقها إعلاناً للمشكل؛ مشكل طواعيتها للعالم الحديث الذى يكتبه. كان معلموه قد خاضوا معها حروبا كللت بالنصر. كانت لغة طه حسين، تسحر من يسمعها بصوته القوى الجليل، لكنها لغة معلم حيناً، ومؤرخ حيناً، ولغة قصص ريفى وأمثولى فيما أملى من سرد. وكانت لغة المازنى لعوباً ساخرة عاضّة، هذا صحيح، لكنها غير ناجعة لكتابة الهامشيين والموظفين والعاهرات وتجار الطبقة الوسطى. وفى النهاية، لم يكن محفوظ، مستعداً لتبنى لغة غيره، فضلاً عن اختلاف عالمه عن عالمهم.

فى كتبه الأولى لغة صحيحة ـ نحوا ومعجماً ـ لكنها تجاهد لتبلغ الصحة الفنية حيث تتجاوز اللغة مهمة التوصيل. سنجد لجوءاً إلى الخزانة العامة للغة من أكليشيهات وتعبيرات جاهزة، ومعجماً ضيقاً سيتسع مع التجربة، ومعرفةً بسيطة بالأشياء وأسمائها، ووصفاً لديكور بسيط، كما سنجد أنّ الفصول الأولى من الرواية ستنهض بدور المهاد، ووصف الأمكنة، وتقديم الشخصيات، أما الكاتب فيتوارى حيناً، ويتبدى حيناً، حريصاً على الإيهام بالمشهد، حريصاً على دس من يمثله فى الكتاب.

ثمة حب وكراهية بين الكاتب وشخوصه يمكن تلمسهما، حتى لو تقصينا الأسماء، هذا راشد لأنه عصرى منفتح على الدنيا الجديدة. وهذا «عاكف»على كتب التراث التقليدية.. إلخ. أما الشيخ رضوان الحسينى فى (زقاق المدق)، فوجهه «طاقة من نور»، وقلبه عمر بالإيمان، فهزم الأحزان والنكبات. له اسم الملاك الحارس للجنة، ونسبه موصول بالحسين، الرجل والرمز والمسجد. هو صديق الكاتب، وممثله، وحين يكتب عنه ينهزم الكاتب أمام سطوة المواطن الأخلاقى، فتتبدى الغنائية، والتجريد، على العكس من زيطة صانع العاهات المكروه. يحب الكاتب رضوان الحسينى، فتتسطح شخصيته، وتتنمط. تصير صيغة وتجريداً ووعظاً. ويكره زيطة القائم بدور الشيطان، فيسرق الكاميرا من الآخرين فى المواقف القليلة، التى يظهر فيها. الأول لا يمكث فينا، بل لايدخلنا بدءاً. الثانى يظل طويلاً معنا، أحيانا يظهر فى أحلامنا ، ليرعبنا.

لكن الكاتب الدءوب، الذى لم يلتق مع ثورة يوليو إلا فى إيديولوچيا الصواب والخطأ، يتقدم حثيثاً، وعلى نحو سريع، يتعلم من نفسه ومن غيره، يجود ويصقل،حتى يجيء زمن ترق فيه العبارة وتصفو، تصبح ناعمة ومغوية، لا لواذ بخزانة اللغة، ولا لجوء إلى معاظلة أو تفاصح. اللغة تصبح نافعة لكنها جميلة، موجزة لكنها دقيقة. تضيق العبارة ويتسع المعجم، وتتعدد المستويات، أما الأسماء فتلوح كأنها تشكل نسقاً سرعان ما ينكسر،فيما الحب والكراهية يتواريان،حتى ليظن القارئ المتعجل أنهما قد انتفيا. أصبح الكاتب يلجم المواطن الأخلاقى بالحذق، وقوة الكتابة. وفى الأحوال جميعاً كان هناك ما ظل قاراً لا يتغير: المحطات اللغوية التى تنظم الكلام، وتخلق الإيقاع، والسخرية التى تتبدى قهقهة فى وجه الكاتب الحكيم الأخلاقى، المفارقات التى تكشف عن الحيرة والتيه. حتى وصف جمال الجسد الأنثوى، الثدى الثرى الوافر، والعجيزة المدملجة، التى تتقبب.. إلخ، يظل قاراً كاشفاً عن الكاتب الذى يجهد لإخفاء جسده.

اللاعب والمؤرخ

كان نجيب محفوظ فى مراهقته لاعب كرة قدم، مشهوراً بالمراوغة والحيلة والسرعة [8] . ثم قرر فى لحظة ما أن يهب نفسه للكتابة. فى البدء حاول تنظيم معارفه الفكرية ، وكانت بعض الأمشاج مما درسه فى الفلسفة، من خلال مقالات، سرعان ما هجره، ليتخذ من الكتابة حرفة، ستجرّ عليه التحقير والسخرية، ثم تمنحه المجد. هل بدأ محفوظ كتابته بما يسمى فى خطاب نقاده بالرواية التاريخية، مصادفة؟ وما العلاقة بين

«المؤرخ» و«اللاعب»؟

المؤرخ شيخ جليل، مولع بتقصى «الحقيقة»، والذود عنها، وإظهارها. من أجل هذا يتجشم عناء البحث، ومقارنة الوثائق، والذهاب مع الاحتمالات حتى آخرها. أما اللاعب، فـ «عقله بين قدميه». هاتان القدمان المبصرتان، القادرتان على مباغتة المتفرجين، وكسر توقعاتهم، وإدهاشهم. إلى ذلك هو رجل «لاه» ، فائدته كامنة فى «لعبه»، متعته تأتى منها متعة الآخرين.

أثمة علاقة من أى نوع بين المؤرخ واللاعب؟ فى ظنى، بلى. ثمة علاقة بينهما، وإلا ما اجتمعا فى كائن بشرى واحد هو نجيب محفوظ؛ هذا المزدوج، الذى يتناطح فيه لاعب لاه، ومؤرخ جهم، لا يذرف دمعة رثاء واحدة وهو ينعى ما يحب. اللاعب هو الكائن الذى يلعب دون انتظار جدوى، حتى لو كانت تصفيق المتفرجين، فيما المؤرخ برىء من هذا كله، هو رجل مهووس بالحقيقة، يتصورها منثورة، هنا وهناك، ومبعثرة، وعليه أن يطاردها، ويلمّ شتاتها، ويجمعها، ويبث الحياة فيها لتتألق. لكن حين يجتمع اللاعب والمؤرخ نصبح مع الكاتب، حيث يندمج الاثنان، تتهاوى الحدود بين اللاعب اللعوب والمؤرخ الجهم، فلا نعرف أين يبدأ أحدهما، وأين ينتهى الآخر.

كفّ محفوظ عن ممارسة كرة القدم، ثم نذر نفسه للكتابة. لكنه وهو يشيد صروحه الضخمة الشبيهة بمعابد أسلافه وأهرامهم ومساجدهم، وهو يتقصى الحقائق، والأوهام، والهواجس، منتقلاً من كتابة «تاريخ» الدنيا فى (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) إلى كتابة تاريخ مصر القديمة «أم الدنيا» فى (رادوبيس)، و(عبث الأقدار) إلى كتابة القاهرة فى العصر الحديث، كان دائما منطوياً على اللاعب الذى تحول بالمران والدربة إلى ساحر، يخلب ألباب المتفرجين، ويخلط السم والترياق، والدمعة بالضحكة. ألم يجعل من ألبيجورى «موسى» فى (أولاد حارتنا) حاويا، مروض ثعابين، ومن ألبيجورى المعلم «عرفة» صاحب وصفات لتقوية الباه، ومازج سوائل تتحول إلى لهب؟

فى كتابة محفوظ اللاعب والمؤرخ. كتابة مراوغة حاملة لتناقض يشقها فى صراع يحاول طرف فيه أن يلغى الآخر، ويدمره. كتابة ملتبسة خادعة، تمارس الخيال بوصفه حقيقة، وتكتب العالم فى أقصى احتمالاته، فيصبح الواقع خيالاً. من ناحية، نحن مع كتابة أخلاقية صارمة، تصقل الفكرة وتزينها، وتدعو إليها، لكننا من ناحية أخرى مع سرور فى اللعب، والتذاذ بالمناورة.

هوامش:

١- من الترجمة العربية للرواية، ص٢٦٦، أمبرتو إيكو، **اسم الوردة**، ت ـ كامل عويد العامرى، دار سيناء للنشر، القاهرة، ١٩٩٥.

٢- على لسان الراوية فى **أولاد حارتنا**.

٣- اقرأ ص ٧٥ من حوار محفوظ مع رجاء النقاش: **نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨ .

٤- اقرأ ص ٤٢ من حواره مع جمال الغيطانى : **نجيب محفوظ يتذكر**، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧.

٥- أورده محسن الموسوى فى: **الرواية العربية: النشأة والتحول**، ص٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦- هكذا يصف محفوظ جلال بن زهيرة فى **الحرافيش**.

٧- اقرأ ص ١٠٠ من حواره مع جمال الغيطانى، سبق ذكره.

٨- السابق، ص٥٨.

القدوة التى يصعب تمثلها..
إنه الضمير

هاشم النحاس

مكانة نجيب محفوظ وقيمة أدبه أمر واضح ومسلم به. لكن غير الواضح ـ وهو ما أريد أن أتحدث عنه ـ هو إلى أى مدى دخل نجيب محفوظ حياتنا وأثر فيها كأفراد ، وليس على مستوى الثقافة العامة فقط. وأعتقد أن علاقتى به تعطى حالة من حالات التأثير المباشر فى الذين يتعاملون معه، وهو التأثير الإنسانى والأدبى الذى يمكن أن نعتبره نموذجا صالحا. ويمكن أيضا من خلاله أن نكشف عن مناطق أخرى من تأثيره ليس فقط فى تشكيل ثقافتنا الفردية، وإنما فى تشكيل الوجدان وطريقة التفكير والقيم، بل فى تشكيل الحياة نفسها.

وأنا أيضا تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن الخامسة عشرة، وهى المرحلة نفسها التى بدأ منها إبراهيم عبد المجيد وسمير فريد تعرفهما إلى نجيب محفوظ، ولكن تعرفى إليه سبقهما بعشر سنوات، إذ تعرفت إليه فى الخمسينيات، وجاء تعرفى إليه عن طريق الصدفة، ولم يرشدنى أحد إليه فى الحقيقة، بل لعبت الصدفة دورها فى هذا التعرف. فقد كانت هناك مسابقة للقراءة وأنا فى الصف الأول الثانوى، وأعطونا ثلاث روايات مازلت أتذكرها، وهى رواية (وا إسلاماه) لعلى أحمد باكثير ، ورواية (الوعاء المرمرى) لفريد أبو حديد، ورواية (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ. ومن خلال هذه المسابقة عرفت واكتشفت أن أقرب هذه الروايات الثلاث إلى نفسى كانت (كفاح طيبة)لنجيب محفوظ. وربما يرجع الأمر إلى المرحلة القلقة التى قرأت فيها هذه الرواية، والتى عاشتها مصر بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦، وخروجنا منكسرين بعد نكبة ١٩٤٨، والمظاهرات التى عمت الأرجاء، والكوليرا التى اجتاحت الناس، والاستعمار، والمطالبة بالاستقلال، والحالة الاجتماعية المتردية. ويبدو أن قراءتى

رواية (كفاح طيبة) استجابت لمشاعرى الحقيقية الشابة فى ذلك الوقت، بحماسها وموضوعها الوطنى. ومن هنا، حفظت اسم نجيب محفوظ، وبدأت أبحث عن أعماله الأخرى، حتى عثرت على «سور الأزبكية» على روايته (زقاق المدق) طبعة نادى القصة عام ١٩٥٤. وفرحت بها جدا، لكن بعد قراءتها صدمتنى هذه الرواية، لعلى ساعتها لم أستطع أن أستوعب البناء المختلف الذى قامت عليه الرواية، بلا اعتماد على ذلك الخط الطولى الدرامى المعتاد فى روايات أخرى، وشخصياتها الغريبة وأحداثها الأغرب، ولم أدرك طبعا ـ وقتها ـ العلاقات التى يرددها النقاد الآن بين الحارة والعالم الخارجى أو الحرب والكون. كان من الصعب علىّ أن أفهمها.

واستمر إحساسى بهذه الرواية، على رغم أننى قرأت بعد ذلك روايات أخرى لنجيب محفوظ، إلى أن عرفت عن طريق الصحف أنه وقع الاختيار على هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم سينمائى، فسألت نفسى عما يوجد فى هذه الرواية يصلح للسينما، وهذه كانت بداية علاقتى بالسينما. وقد أعجبنى الفيلم الذى أخرجه حسن الإمام عن هذه الرواية، رغم نقد النقاد، وتحفظات البعض على اهتمامات حسن الإمام الشعبية، التى يحرص عليها فى أفلامه لجذب الجمهور. ولكن هذا الفيلم جعلنى أعيد قراءة الرواية مرة أخرى، وفى هذه المرة كنت أكثر فهما لبنائها وعلاقاتها وأحداثها، والفضل فى هذا يرجع إلى الفيلم السينمائى، رغم أنه لحسن الإمام.

ومازلت أذكر تجربتى مع (بداية ونهاية) التى قرأتها للمرة الأولى على كورنيش النيل فى زمن جميل، يسمح بالتركيز والفهم والاستيعاب والتأمل. وساعتها داخلنى شعور بأن هذه الرواية تصلح للعمل السينمائى، وهو ما قرأته فى الصحف بعد ذلك على يد المخرج صلاح أبو سيف. وفرحت وحزنت فى الوقت نفسه؛ فرحت لإحساسى الصادق بصلاحية هذه الرواية كفيلم سينمائى، وحزنت لأننى لم أعبر عن هذا الإحساس وقتها، ربما ساعدت على ظهور هذا الفيلم قبل أن يفعلها صلاح أبو سيف. لكن هذا الإحساس شجعنى بوجه عام فى أوائل الستينيات على أن أخرج تمثيلية للتليفزيون، وكنت ساعتها أمارس النقد محاولاً أن أفهم السينما وأدرسها وأعرف لغتها. وبعد أن قرأت قصة بعنوان «الختام» لنجيب محفوظ، قررت أن أكتبها للتليفزيون. ولكم أن تصدقوا أننى انتهيت من كتابة السيناريو الخاص بهذه التمثيلية فى ليلة واحدة، وهى التجربة التى لم تتكرر بعد ذلك أبداً، حتى فى أعمال أخرى أخرجتها لنجيب محفوظ نفسه، إذ أخرجت له حوالى ست قصص، لم أتمها بهذه السرعة التى أتممت بها «الختام». وعلى العكس من ذلك، كانت المسألة فى كل مرة تزداد تعقيداً، وصعوبة، وأشعر بالمسؤولية الأكبر.

والغريب أن نجيب محفوظ لم يتصل بى أبداً طوال عملى على قصصه وتحويلها إلى تمثيليات فى التليفزيون، ولم يبد رأيه فيها، سلبا أو إيجابا، كما أننى لم أتوجه إليه لمناقشته ربما لعدم وجود تقاليد واضحة فى ذلك الوقت، حتى لمجرد الاستئذان، بل تمت هذه التمثيليات دون إذنه.

وفى عام ١٩٦٤ عملت معه فى لجنة قراءة النصوص التى تقيم الأعمال الصالحة للسينما. وكنت واحداً من هذه اللجنة، وكان الحظ قد أسعدنى فعلا بالعمل مع صلاح أبو سيف من قبل، وهوالذى اختارنى بعد ذلك عضوا فى هذه اللجنة فى شركة فيلمنتاج. وبعد ذلك انتقلت هذه المجموعة للعمل مع نجيب محفوظ، فكنت من السعداء حقا بأننى سأعمل مع الرجل الذى قرأت له من قبل. واعتبرتها تجربة مهمة لابد

أن أمر بها، وأقترب من شخصية نجيب محفوظ، وهو ما أتاح الفرصة بعد ذلك لمساحات من الود والحب والتبنى والتشجيع، لدرجة أنه كان يعطينى بعض قصصه غير المنشورة للعمل عليها وتحويلها إلى تمثيليات قبل نشرها. وفى كل هذا لم يتدخل يوما ولم يطلب أن أريه ما أفعله، وهذه كانت طبيعة نجيب محفوظ فى كل أفلامه.

وقد ناقشت هذه المسألة فى كتابى عن (نجيب محفوظ على الشاشة). وتوصلت إلى أن هذه الطريقة كانت لصالح نجيب محفوظ ولصالح أعماله، وأن عدم التدخل أفضل من التدخل كثيراً، إذ لو اعتاد نجيب محفوظ على التدخل، وفرض مستواه الأعلى من مستوى آخرين، ومن مستوى الإمكانات واللغة السينمائية المتاحة فى مصر، وتشبث برأيه، ربما عرقل مسيرة هذه الأفلام التى أخذت عن رواياته، ولم تصل إلى الناس عامة بالطريقة الأسهل التى وصلت بها. لكن سعة صدره هى التى أتاحت لهذه الأعمال الظهور، وسمحت لنا بالعمل فكثرت الأفلام وانتشرت، وتطور السينمائيون فى تناولهم لأعمال نجيب محفوظ، ووصلوا فى بعض الأفلام إلى مستوى مقارب ـ إن لم يكن متساويا ـ مع أهمية الأعمال الأدبية التى كتبها نجيب محفوظ نفسه.

وأتذكر الآن كيف كنا نراقبه وهو يجلس أو يسير أو يتحدث مع نفسه، واكتشفنا فيه دقته الشديدة فى التوقيت، إذ كان يصل إلى العمل فى الثامنة صباحا قبلنا جميعا، حتى السيجارة كانت لها عنده ساعة معينة، وكذلك فنجان القهوة. وعندما سألته عن هذه المراقبة لأفعاله، قال ببساطة إنه يفكر فى الذى سيكتبه بعد الظهر فى البيت، وعرفنا منه أنه يخصص ساعات للكتابة وأخرى للقراءة وثالثة للأسرة وهو نظام حديدى، يمثل بالنسبة إلى أى إنسان قدوة يجب أن يحتذيها، لكن كان من الصعب جداً أن نتمثلها.

علاقتى به بعد ذلك تكررت وتنوعت، والمؤكد أن الحظ لعب فيها دوراً أساسيا. وعندما بدأت التمرين على الإخراج مع صلاح أبو سيف، كان فى فيلم (القاهرة ٣٠) المأخوذ عن روايته (القاهرة الجديدة)، وتابعت فى هذه التجربة مناقشة السيناريو وقراءة الرواية مرة أخرى، أقيم المقارنة بين الرواية والفيلم، وأتابع فى الإعداد تنفيذ التصوير والمونتاج. كنت مع صلاح أبو سيف لحظة بلحظة، مما أفادنى كثيراً، ليس فى الإخراج فحسب، بل فى فهم نجيب محفوظ. كانت فرصة مفرحة بالنسبة إلى، جعلتنى أكثر قربا من عالمه ومن شخصه. ولا أعتقد أن هناك من استفاد من مثل هذه الفرص، أو حتى أتيحت له، مثلى.

وبالطبع كان هذا الاحتكاك اليومى يشغلنى ويؤثر فىّ ويضيف إلىّ جديداً. وكان من نتيجته أننى أصدرت أول كتاب من كتبى وهو (يوميات فيلم) الذى سجلت فيه خلاصة ما استعدته من إعداد هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم، والعمليات الإبداعية التى تمر بها كل مرحلة أو المشاكل التى تعترضها .

أما كتابى الثانى فهو (نجيب محفوظ على الشاشة). وفى هذا الكتاب كنت مشغولاً بالبحث فى الأساس الإبداعى، فقد جاءتنى فكرة هذا الكتاب أثناء محاولاتى فى الكتابة النقدية، بحثا عن الأسس التى نقيم عليها بعض الأعمال الفنية، وأعنى هنا التقييم الموضوعى، بعيداً عن القراءات العامة والانطباعات الشخصية. واستعداداً لذلك بدأت فى قراءة كل ما يرتبط بنظرية السينما، سواء صدر بالعربية أو بالإنجليزية. كما دفعنى الأمر إلى الالتحاق بمعهد السينما ودخول الدراسات العليا، وتعلمت الكثير على أيدى أساتذة

مصريين وأجانب. هذه المحاولة كانت لفهم النظرية السينمائية، ووضعتها فى إطار حاولت من خلاله أن ألخص قراءاتى ورأيى الشخصى وتجاربى العملية، كى أضع نواة لفهم الفيلم، وجاء الاختيار على الأفلام المصرية وليس الأجنبية، حرصا على التطبيق على السينما المصرية، ولم أجد فيها غير أفلام نجيب محفوظ. ولذلك، جاء الكتاب دراسة مسحية لكل الأعمال التى قمت بتحليلها وقلت رأيى فيها، وهو ليس نهائيا. ولكن الاجتهادات مفتوحة. هذا إلى جانب كتاب نجيب محفوظ والسينما المصرية. والمؤكد أن الدعامة الأساسية فى هذين الكتابين كان نجيب محفوظ؛ إذ أتاحا لى فرصة أن أدرّس السينما فى أكاديمية الفنون بجامعة بغداد. وكانا هما المرجعان الأساسيان فى التدريس، ولولاهما لوجدت الصعوبة فى إعداد منهج دراسى فى هذه الأكاديمية.

وبعدما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل طلب منى سمير سرحان ـ رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ أن أعيد طبع كتاب (نجيب محفوظ على الشاشة). فأعدت تفكيرى فى الروايات التى أصدرها محفوظ، وتم تحويلها إلى أفلام سينمائية فوجدت أنها بلغت ما يساوى عدد الأفلام التى احتواها الكتاب فى طبعته الأولى التى صدرت عام ١٩٧١، الذى وقفت فيه على حوالى ٣٠ فيلما أخذت عن أعمال محفوظ. وفى عام ١٩٨٨ وجدت ٣٠ فيلما أخرى، واعتبرتها ثروة عظيمة لابد من دراستها، خاصة أن الثلاثين فيلما الأولى وجدت منها ١٢ فيلما مأخوذاً عن رواياته و١٨ فيلما شارك هو نفسه فى كتابة قصتها أو فى كتابة السيناريو. ومع الطبعة الثانية أعدت بلورة بعض الأفكار واكتشفت أثناء المقارنة بين الطبعتين أننى فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب كنت متمسكا بصرامة الأمانة فى نقل الرواية إلى الفيلم. وضربت مثلا برواية (بداية ونهاية)، الذى وجدته فيلما أمينا جداً فى نقل الرواية. لكن بعد ذلك اكتشفت أن هذه الأمانة والصرامة ليست ضرورية؛ إذ من الممكن الخروج على النص والإضافة إليه بعمق، دون الخروج عن المفهوم الأساسى، وقد قدمت السينما أفلاما ناجحة فى هذا الإطار مثل (الجوع) و(أهل القمة).

ومن بين هذه التطورات أيضا ما يرجع الفضل فيه إلى تطور أفلام نجيب محفوظ.

وآخر ما أحب أن أذكره هو أننى أحسست كمخرج تسجيلى أننى لابد أن أحيّ نجيب محفوظ بعمل تسجيلى، بعد فوزه بجائزة نوبل، وبدأت أعد لهذا الفيلم فقرأت كل أعمال محفوظ مرة أخرى، واكتشفت أثناء هذه القراءة أن محفوظ يكتشف فى أعماله الحاضر ويكشف ما فيه من نواقص، محذّرا فى المستقبل من أن هذه النواقص هى الفساد الكامن فى هذه المرحلة، ولابد من القضاء عليها حتى نصل إلى المستقبل المأمول. وهذا ينطبق على أعماله قبل ١٩٥٢ وبعد ١٩٥٢، وقبل ١٩٦٧ وبعدها، لدرجة أنه تنبأ بانهيار ١٩٦٧ والانفتاح. وفى كل مرحلة لو شاهدنا نجيب محفوظ سنجده سجلها من وجهة نظر نقدية دون حياد، مشيراً فى هذا النقد إلى هذه النواقص، وكوامن الفساد، وكان من الطبيعى أن أسمى الفيلم باسمه، بأنه نجيب محفوظ ضمير العصر، فالضمير دائما هو الذى يؤنبنا على الخطأ وينبهنا إلى النواقص، حتى نطور من أنفسنا ونفعل الصحيح لأيامنا ولمستقبلنا.

محفوظ: العادى الممتنع

يحيى الرخاوى

هل هذه الندوة هى ذكرى «مرور عشر سنوات.. إلخ»، أم تذكرة؟ كلا. إنها تذكرة، فمن شاء ذكره. وأعترف أننى تحفظت طويلا على فكرة إقامة احتفالية بذكرى مرور كذا سنة على نيل جائزة نوبل كائنا من كان نائلها، ولكننى تصالحت مع الفكرة بعد أن سمعت كلمات الصديق أبو المعاطى أبو النجا هذا الصباح، وكذا الدكتور جابر عصفور، وقبلت الفكرة شريطة أن يكون عنوان هذه الندوة هو: «ندوة تقييم آثار نوبل محفوظ على الرواية العربية».

وبالتالى لا يكون الاحتفال تكريما لمحفوظ أو مديحا خالصا، أو عتابا حميما، أو نقدا معادا، وإنما يكون شكرا لله أننا نعيش هذا الزمان الذى أفرزه، وأننا ننتمى للناس الذى هو منهم، وأنه نال الجائزة، فكان ما كان من آثار إيجابية سمعنا بعضها هذا الصباح، ولسوف نتعهدها لأننا أهل لها. ففضل نجيب محفوظ على الرواية ـ إذن ـ فضلان: إنه نجيب محفوظ الذى أعطى الرواية هذا القدر من الريادة والقيادة، وإنه نجيب محفوظ الذى نال الجائزة التى أثرت كل هذا التأثير الذى ذكره الدكتور جابر عصفور هذا الصباح. ثم ماذا؟

أهاجت هذه المناسبة علىّ خواطر لا أحسب أنها تحتاج لتذكرة أصلا، خواطر بدت لى بديهية حتى خجلت أن أكررها، ثم عدت أكتشف أن الحال قد وصلت بنا إلى الحاجة إلى أن نعيد ونزيد فى كثير من البديهيات مرات ومرات. ومن ذلك:

أولا: إن هذا الرجل مصرى، وإن البلد التى أنجبته تستطيع أن تنجب مثله، بل دعونى أقول حبا فيه، وربما نقلا عنه، أو استلهاما منه،: نعم تنجب مثله وأفضل منه، ولم لا؟

ثانيا: إن محفوظ هو محفوظ، سواء أخذ الجائزة أو لم يأخذها، وإنه كان يمكن بكل حساب واقعى ألا يفيق أصحابنا على الجانب الآخر من العالم، فلا يبلغهم ما بلغهم عنه وعنا، فلا يفعلونها، فشكرا له أنه ثابر وأبدع حتى أرغمهم على إحقاق حق ما كان ينقص من قيمة صاحبه ألا يحق.

ثالثا: إن بيننا الآن، وليس غدا، من قد وصل فعلا إلى قمة يستحق بها نيل مثل هذه الجائزة، حتى لو لم ينلها فعلا أبدا، فعلينا أن نتلفت حولنا، ونحسن التلقى، ونجتهد فى التدارس والتواصل، ونحن نتخلص من الشعور بالنقص، وسوف نكتشف أن حصول محفوظ على الجائزة ليس بيضة الديك.

رابعا: إنه ينبغى أن ننتبه إلى أن محفوظ لم يسع أبدا إلى هذه الجائزة، ولا هو حلم بها أصلا، هكذا صرح، وهذه هى طبيعة الأمور حتى لو لم يصرح، وهذا يذكرنا ببديهية أخرى من البديهيات التى ربما تحتاج إلى إعادة تذكرة للأسف. فالجوائز الصحيحة والصحية هى «نتاج جانبى» لإبداع حقيقى ووجود مثل هذه الجوائز فى عصر ما، فى مجتمع ما، إنما يدل على نوع ودرجة صحة هذا المجتمع الذى يمنحها أكثر مما يدل على قيمة من يأخذها، وأكاد أميل إلى ترجيح فرض يقول: إن من يجعلها هدفا له، لن ينالها أبدا (أو ينبغى أن يكون الأمر كذلك).

خامسا: أدعو الله سبحانه وتعالى أن يطيل عمر شيخنا هذا الذى يرجع إليه فضل اجتماعنا هذا، حتى يرسل لنا تهنئة قريبة بنيل مصرى آخر جائزة أخرى، لعلها تكون نوبل، أو ما هو أفضل من نوبل، جائزة تؤكد لنا أننا نحن الذين أنجبنا محفوظ، وأن فضله الذى حققه بالمثابرة والإبداع المتواصل والمخترق، هو أنه ذكرنا بأنفسنا لنفخر قليلا أو كثيرا بحاضرنا بعد أن تعبنا من طول الوقوف على الأطلال، ونحن نغازل الماضى الأصم الساخر.

ثم أنتقل إلى بعض شهادتى شخصيا التى كان من المفروض أن أقولها فى جلسة المساء، ربما بوصفى أحد الحرافيش، فقد شعرت من البداية أنها شهادة مطعون فى مصداقيتها، لأننى لست متأكدا إن كنت قد تثبتُّ حرفوشا عاملا أم لا، إذ يبدو أن طقوس الحرافيش تتطلب عددا من السنين لمن يريد أن يحصل على الجنسية الخاصة بالحرافيش (بطاقة خضراء، ومدد معينة للإقامة المستمرة، وتجديد متتال.. إلخ).

وحين دعانى الأستاذ لأنضم إلى الحرافيش ذات خميس، قدرت أن ذلك لظروف خاصة، فاعتذرت، كنت قد لحت بعض طقوسهم واحترمتها، فكلف الأستاذ توفيق صالح أن يتصل بى وأن يصر على دعوتى، وقد كان. وانتظمت حتى الآن لمدة أرجح أنها مائة وأربعة وأربعين خميسا، ومع ذلك لم أستطع أن أعتبر نفسى حرفوشا بعد. حتى بعد أن كتب الأستاذ فى وجهة نظر المرة تلو الأخرى أننى آخر الحرافيش لم أجرؤ أن أتقدم لتسلم «الشهادة» لأننى شعرت أن الحرافيش تاريخ سمعت عنه أكثر مما ساهمت فى صنعه، الحرافيش تاريخ لا ينشر، وإن كان يمكن أن نستفيد من فكرته، ونتعلم من استمراره، ونستلهم طقوسه (وتأكدت من ذلك بعد حضور عادل كامل).

إن الذى لم يعرف المرحوم محمد عفيفى، ولم يأكل رطل الكباب بستة قروش، ليس حرفوشا. يحكى الأستاذ حين دخل على المرحوم محمد عفيفى، وكيس الكباب تحت إبطه وهو يقول له آسفا: «حانعمل إيه يا محمد ياعفيفى ورطل الكباب بقى بتمانية صاغ؟». لكل ذلك رجوت الصديق توفيق صالح الذى عاصر كل هذا أن ينوب عنا هذا المساء فى مثل ذلك، داعيا الله أن يطيل عمر شيخنا الجليل، ومن تبقى من الحرافيش،

وعمرى ـ بالمرة! ـ، حتى تنقضى المدة القانونية للحصول على الجنسية فلا أظل حرفوشا منتسبا حتى أقضى، لأننى أتصور أن هذه المواطنة ربما تشفع لى عند ربى بشكل أو بآخر (وأخيرا وافق الأستاذ توفيق صالح على أن يقول كلمة الحرافيش هذا المساء).

وليس معنى أنى مازلت حرفوشا تحت الاختبار أنه لا يحق لى أن أدلى بشهادتى، التى تدور حول علاقتى بهذا المصرى الطيب المبدع الرائع الشجاع العنيد المجيد، وقد عنونتها بعنوان «محفوظ: العادى الممتنع» قياسا على التعبير «السهل الممتنع»، فأنا لم أقابل إنسانا يمكن أن يوصف بأنه عادى جدا، مثلما يمكن أن يوصف محفوظ بذلك، وفى الوقت نفسه لم ألق إنسانا يمكن أن يقال عنه أنه متفرد أبدا، ليس كمثله أحد، مثل هذا الإنسان، وحين نكون حوله نشعر أنه أكثرنا نسيانا أنه نجيب محفوظ، ناهيك عن أنه «نجيب محفوظ نوبل»، وقد سمعنا هذا الصباح كيف أنه نسى حكاية نوبل هذه أصلا، وقد علق لى بما يشبه ذلك حين أخبرته بهذه الندوة باعتبارها ذكرى مرور عشر سنوات... إلخ.

وفى هذه الشهادة أود أن أقرر أن فضل نجيب محفوظ على جيلى (وربما على الجيل الذى يصغرنى بعقد أو اثنين) هو أننا تعرفنا على القراءة من خلاله، وتعرفنا على مصر من خلاله، وتعرفنا على أنفسنا من خلاله (سمعت مثل هذا التعليق من أكثر من مواطن عربى ومصرى بأسلوب أو بآخر).

ثم إن فضل نجيب محفوظ يمتد إلى حضوره الحى المستمر وسط الناس، حضوره وهو المبدع المتفرد، «حضوره» فى متناول الناس، كل الناس، وقد كسر بذلك الحاجز بين المبدع والناس، الحاجز التى تصنعه هالة توحى أن المبدعين صنف آخر من البشر غيرنا نحن العامة، وقد ظل محفوظ يمارس هذا الحضور أكثر من نصف قرن، حتى بعد أن امتحنه الله بحواجز حسية كانت خليقة أن تحجزه عنا، وتحجزنا عنه، لولا التحدى الجميل، وحب الحياة والناس بلا حدود. وقد اكتشفت من خلال ذلك نوعا من الإبداع لا يحتاج إلى أن يصاغ فى رموز مكتوبة أو ينشر فى كتب محفوظة، وهو ما أسميته الإبداع «حى (=) حى» قياسا على التعبير «الصواريخ جو (=) جو»، وذلك أن حضورنا مع محفوظ فى رحاب وعيه مباشرة إنما يعيد تخليقنا من خلال ما يصلنا من سماحته وشجاعته، وتساؤله ودهشته، وطول صبره، وحيوية حواره. وبقدر ما نتخلق من خلال كل ذلك، فإنى أشعر أن هذا بعينه هو الذى يحافظ على استمرارية إبداعه، وربما حياته، بعد أن حالت الإعاقات الحسية دون استمرار عطائه بالطرق المألوفة.

ثم أشهد أننى تيقنت من خلال «عشرتى له» من نوع إيمانى الذى كنت أشك فى مصداقيته بشكل أو بآخر، فإيمان هذا الشيخ الجليل هو إبداع متولد متجدد يفيض على كل وعى قادر على تلقى رسائله الخاصة الرائعة.

وأخيرا، فإن هذا الشيخ قد مارس ويمارس معى شخصيا نوعا من العلاج النفسى ما كنت أحلم به، فقد كنت دائما أتساءل: ماذا لو أصابنى مايصاب به مرضاى؟ وكنت أستعرض أسماء زملائى وأتردد طويلا قبل أن أختار منهم من أسلمه نفسى، وأعجز عادة، حتى لقيت هذا الشيخ الجليل فقام بالواجب دون مقابل، وأنا مازلت تحت العلاج، ولا يمكن البت فى المدة اللازمة لذلك.

أعتذر عن قتامة الصورة

يوسف القعيد

لن أحكي تجربتي مع نجيب محفوظ، لأن كل المتحدثين حكوا هذه التجربة وأنا لا أريد أن أكون مكررا، ويمكن البدء من ملاحظة لفتت نظري في كلمة جابر عصفور صاحب فكرة هذا اليوم الجميل ومنفذها في الجلسة الصباحية. لقد كانت الكلمة متفاءلة أكثر من اللازم. عندما كنت أستمع إليه كنت من داخلي أدعو الله أن تكون حالتنا بالشكل الذي حاول جابر عصفور أن يتحدث به عن السنوات العشر التي مرت علينا بعد نوبل محفوظ. وإن كنت أختلف معه جذريا في هذه الرؤية، وأرى أن وضع المثقفين في مصر لايسر عدوا ولا حبيبا، وبالعكس هم يعيشون ظروفا بالغة السوء. وبالطبع أنا لا أحمل نجيب محفوظ مسؤولية هذه الظروف، كما أنني لا أنظر إلى جائزة نوبل باعتبارها عصا سحرية، من المفترض أن تحل لنا مثل هذه المشكلات.

لكن جائزة نوبل أيضا التي حصل عليها نجيب محفوظ منذ عشر سنوات، هي الجائزة الأولى في العالم العربي، والعالم الإسلامي، وهي الجائزة الأولى في المنطقة كلها. ومع ذلك، تراجعت أحوالنا كثيراً جداً، بعدها، ولم نتقدم خطوة واحدة إلى الأمام.

أنا أدرك أن كلامي قد لا يكون مناسبا في مثل هذا المقام، وأننا جئنا نحتفل ونفرح، لكني أعتقد أن مواجهة النفس مطلوبة أيضا، حتى في غمار الاحتفال.

وبالنسبة إلى الوضع العالمي والمكانة التي يحتلها الأدب العربي أرى أن ترجمات الأدب العربي قد تراجعت، إن لم تكن قد توقفت بعد سنة ١٩٩١، ومن الممكن أن يراجعني في ذلك أي متابع ويصحح لي ما أقوله. لقد

جاء هذا التراجع فى ترجمات الأدب العربى إلى اللغات الأجنبية، بسبب حرب الخليج الثانية، واهتزاز الصورة التى أصبح عليها العربى بعد هذه الحرب، كذلك النظر إلى العالم العربى والمسلمين فى الغرب الذى لا يتعاطف معنا أبدا. إن هذه الصورة أصابتها انتكاسة.

ولو قارنت بين نوبل نجيب محفوظ، ونوبل جارسيا ماركيز، لوجدت أن ماركيز حصل على نوبل هو وأدب أمريكا اللاتينية كله، واحتل هذا الأدب مكانة مرموقة على الخريطة الأدبية العالمية. لكن هذا لم يحدث بالنسبة إلى الأدب العربى بعد حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة. ولا نستطيع أن نقول إن الأدب المصرى أو الأدب العربى شارك محفوظ وجوده فى العالم، وإن هذه الجائزة وضعت الأدب العربى فى سياق عالمى أساسى وجوهرى.

وأقول كل هذا وأرجو أن أكون مخطئا، أو غير دقيق، أو متشائما. ولكن استكمالا لهذه النظرة، سأمر سريعا على الوضع العربى بعد نوبل، والانقسام العربى حول هذه الجائزة، الذى حدث فى لحظة حصوله عليها. حتى الآن لا يوجد كيان عربى للمثقفين العرب يجمعهم ويواجه الشتات السياسى، ويواجه التراجع القومى والانهيار العام الذى نعيشه، باعتبار أن المثقفين طليعة الأمة، وهم القادرون على الحلم وعلى الهجرة إلى المستقبل وعلى إيجاد حلول للمشاكل المزمنة.

هذه الصورة التى أقدمها كانت قائمة قبل نوبل محفوظ، وقد تستمر بعد انتهاء السنوات العشر الأولى بعد نوبل محفوظ، لكننى أركز عليها باعتبارها تشكل المشهد الثقافى العربى والمصرى خلال هذه السنوات.

ومحليا، داخل مصر، سنجد أن صورة المثقف لاتزال هى صورة ذلك الشخص المرفوض غير المؤثر. نحن نعانى من مشكلة أساسية، وهى أننا ناجحون كأفراد، لكن فى المجموع صورتنا - لا أقول سيئة - وإنما على الأقل غير مؤثرة، ولا تلعب دوراً فى جذب المجتمع إلى ما هو أفضل.

كل منا يعمل على مشروعه الخاص، وكل منا يحاول أن يجيد هذا المشروع، وأن يجتهد فيه، لكننى أتصور - وهذا ما تعلمته فى قريتنا - أن نجاحات الأفراد عندما تجمع مع بعضها، تؤدى إلى نجاح المجموع، لكن هذه النجاحات الفردية لا تشكل نجاحا لمجموع. فالكتاب لم يزل حتى الآن يطبع ونحصل على أدنى مكافآت فى العالم، هذا إذا حصلنا على مكافآت أصلا، وأشير فى هذا الصدد إلى أننى طبعت هذا العام كتابا لى، كما طبع جمال الغيطانى كتابا آخر عند أحد الناشرين، وقال لنا إنه سيعطينا عدداً من النسخ ثمنا للمكافأة المقررة. وكنا نطبع ثلاث آلاف نسخة، تم تخفيضها إلى ألف نسخة فقط، ولم يسلم من هذا الأمر نجيب نحفوظ نفسه صاحب نوبل، الذى يطبع من أى رواية ثلاثة آلاف نسخة، تظل «مركونة» ثلاث أو أربع سنوات حتى تنتهى ويعاد طبعها، وهذا مستوى مأساوى ومتدنٍ جدا بالنسبة إلى مجتمع ينعم بجائزة نوبل وعنده كاتب بحجم نجيب محفوظ.

وفى هذه الأثناء نجد عندنا فى مصر كاتب يحاكم على رواية أصدرها، وعندما اتحاد كتاب يعانى من عدم وجود أموال على الإطلاق، وهو أهم اتحاد كتاب فى المنطقة، بل إن الأحوال السيئة التى مر بها الاتحاد دفعت نجيب محفوظ نفسه إلى الكتابة عن هذا الأمر فى جريدة «الأهرام» رغم أنه نجيب محفوظ، ورغم أنها الأهرام، مناشداً حل المشكلة المالية لاتحاد الكتاب، ولم يرد عليه أحد حتى الآن، بالرغم من أنه فات أكثر من شهرين على ما كتبه محفوظ.

وكنت أتصور أن الزمن سوف يتوقف عند ما كتبه نجيب محفوظ، وسوف تبدأ الردود عليه من الجميع لحل هذه المشكلة التى يتحدث فيها فوراً، ومع ذلك لم تحل المشكلة بل ظلت قائمة.

ولا أدرى لماذا تصورت عام ١٩٨٨ أن كثيرا من مشاكل الكتاب والمثقفين سوف تحل ، وأهمها صورة المثقف فى الذهنية المصرية والعربية، وأن هذا العام سيشهد محاولة لرد الاعتبار للمثقف، ليس باعتباره نبيا أو رسولاً أو صاحب نبوءة، وإنما على الأقل من حيث هو شخص غير اعتيادى، عندما يكتب وعندما يتكلم وعندما يعترض ويسمع له الجميع، ويتوقف المجتمع كى يرى ماذا يريد أن يقوله هذا المثقف. وهذا ما لم يحدث. وها نحن الآن، سنة ١٩٩٨ ، ربما لم تتغير الصورة ولا أريد أن أقول إنها أصبحت أسوأ مما كانت عليه عام ١٩٨٨ . وهذا معناه أننا لم نستطع التعامل جيدا مع جائزة نوبل التى حصل عليها نجيب محفوظ، وأن المجتمع نفسه لم يستطع أن يتعامل معها بشكل جيد أو أن إدارة الثقافة فى مصر والوطن العربى لم تستطع أن تستفيد من هذه المناسبة. من المؤكد أن هناك خطأ ما، فى هذه المسألة، فمازلنا فى الموقع نفسه الذى كنا فيه عام ١٩٨٨ . وأعتذر عن قتامة الصورة.